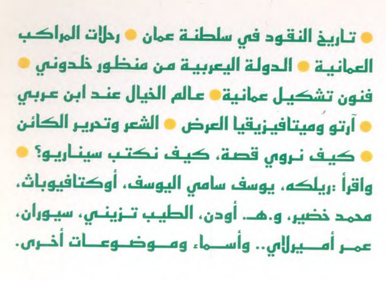


NIZWA

مجلة فصلية ثقافية



● تاريخ النقود في سلطنة عمان ● رحلات المراكب العمانية ● الدولة اليعربية من منظور خلدوني ● فنون تشكيل عمانية ● عالم الخيال عند ابن عربي ● آرتو وميتافيزيقيا العرض ● الشعر وتحرير الكائن ● كيف نروي قصة، كيف نكتب سيناريو؟ ●

واقرأ :ريلكه، يوسف سامي اليوسف، أوكتافيوباث، محمد خضير، و.هـ. أودن، الطيب تزيني، سيوران، عمر أميرلاي.. وأسماء وموضوعات أخرى.

العدد السادس عشر - أكتوبر ١٩٩٨ م - جمادى الآخرة ١٤١٩هـ



▲ لوحة للفنان : موسى عمر، سلطنة عمان.

◄ لوحة الغلاف الأول : بريشة الفنانة : مريم بنت محمد بن عبدالكريم الزدجالي، سلطنة عمان.

١٨ نوفمبر



٢٨ عاما من العطاء المتجدد

ثمانية وعشرون عاما مضت، منذ بدأت سلطنة عمان تزيل غبار النسيان والتحجر ومخلفات القرون الوسطى لتسير في ركب المستقبل نحو القرن الحادي والعشرين، بتوازن قلما حدث في بلدان عرفت نفس الظروف وخاضت ذات الصعاب. وفي سعي لا يكل يوائم بين ماض عريق غابر، وحاضر صعب لا يكون فيه الحضور إلا لمن ملكوا إرادة التحدي والعمل، وفق بناء مدروس ، يحقق نتائج عميقة، بشمول العطاء ونضوج التجربة.

إن احتفال سلطنة عمان بالعيد الوطني المجيد يوم ١٨ نوفمبر من كل عام لهو احتفال بالعطاء الفذ لقائد عربي صميم أراد لوطنه ولأمته النمو والتطور. فخلال الثمانية والعشرين عاما من عمر نهضة عُمان الحديثة قاد مسيرتها حضرة صاحب الجلالة السلطان قابوس بن سعيد المعظم ــ حفظه الله ــ أدركت عُمان المستقبل بخطى لا تعرف التكاسل.. كأنما تلبي نداء العطاء الحضاري ، بروح متفانية ، لتصبح وطن الحاضر والمستقبل. لذلك يشكل ١٨ نوفمبر من كل عام يوما خاصا في ذاكرة الوطن والانسان في السلطنة. وهو في الوقت ذاته يوم استثنائي يستحضر تجديده وعطاءه بتجدد الحياة عبر دروب الأيام، تزدهي فيه السلطنة بأثواب التعمير والتغيير نحو آفاق أفضل لانجاز يضاف الى ملحمة البناء والتنمية التي يقودها القائد بهمة لا تفتر وعزيمة لا تلين.

التجربة التنموية العمانية الشاملة لم تكن أحادية الجانب، فلم تكتف بالتعامل مع البعد الاقتصادي فحسب، ولم تول الأهمية ـ فقط ـ للجانب المظهري للتنمية ، لكنها تجربة حية ، تعددت مساراتها واتجاهاتها، وكان الانسان العماني ـ دائما ــ هدفها،

فشملته بالتعليم والتثقيف والتدريب، ليساهم بإيجابية في دفع عجلة التقدم، وفق خصوصية وتميز فريدين.
في هذا الاطار حدد حضرة صاحب الجلالة السلطان قابوس بن سعيد المعظم بقوله ـ حفظه الله ـ (خطتنا في الداخل أن نبني بلدنا ونوفر لجميع أهله الحياة المرفهة والعيش الكريم، وهذه غاية لا يمكن تحقيقها الا عن طريق مشاركة أبناء الشعب في تحمل أعباء المسؤولية ومهمة البناء ولقد فتحنا أبوابنا لمواطنينا في سبيل الوصول الى هذه الغاية وسوف نعمل جادين على تثبيت حكم ديمقراطي عادل في بلادنا وفق واقعنا العماني العربي وحسب تقاليد وعادات مجتمعنا جاعلين نصب أعيننا تعاليم الاسلام الذي ينير لنا السبيل دائما).
وهكذا يمثل الانجاز الذي تحقق شهادة على النهضة الشاملة التي لامست أرجاء الوطن من أقصاه الى أقصاه، لتترك بصمات شاهدة على تجربة حية متجددة تستمد واقعها وآفاقها من روح المكان العماني، عبر وثبات لا يحدها شيء.
لهذا فرصد ما أنجز كثير بكل المقاييس. وها هي سلطنة عمان تدخل مرحلة أخرى من مراحل البناء والعطاء المتجدد نحو آفاق المشاركة الشعبية بتحمل أعباء المسؤولية وتنظيم الدولة على أسس عصرية ثابتة وذلك بصدور «النظام الأساسي للدولة» الذي أتى بعد مراحل البناء والتنمية والإعمار، ليمثل نقلة كبيرة ونوعية بالنهوض بالوطن العماني واستقراره وتثبيت أركان الدولة المؤسساتية، الى جانب ما يمثله مجلس عُمان وهو يضم مجلسي الدولة والشوري من معالم حضارية للدولة العصرية، انعكاسا لما تحقق وأنجز في صيرورة مسيرة التنمية الشاملة التي يقود خطاها حضرة صاحب الجلالة السلطان قابوس بن سعيد المعظم ـ حفظه الله.
وها نحن بتجدد يوم ١٨ نوفمبر ندخل مرحلة جديدة بإضافات جديدة في عقد تلك المسيرة التي انطلقت قبل ٢٨ عاما، استنارة بنور الاشراقة والشعلة التي مازالت تنير دروب الانسان والوطن العماني.

◆ نزوى



رئيس مجلس الإدارة
سلطان بن حمد بن سعود البوسعيدي

رئيس التحرير
سيف الرحبي

منسق التحرير
طالب المعمري

تصدر عن :

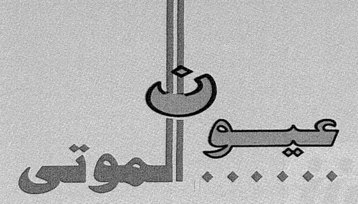
مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والاعلان

العدد السادس عشر - أكتوبر ١٩٩٨م
الموافق جمادى الآخرة ١٤١٩هـ

عنوان المراسلة : ص.ب ٨٥٥، الرمز البريدي : ١١٧ الوادي الكبير، مسقط - سلطنة عُمان هاتف: ٦٠١٦٠٨ - ٦٩٢٢٤٧ فاكس: ٦٩٤٢٥٤ (٠٠٩٦٨)

الأسعار : سلطنة عُمان ريال واحد.: الامارات ١٠ دراهم - قطر ٢٠ ريالا - البحرين ديناران - الكويت ديناران - السعودية ٢٠ ريالا - الأردن دينار واحد - سورية ٥٠ ليرة - لبنان ٣٠٠٠ ليرة - مصر جنيهان - السودان ١٠٠ جنيه - تونس ديناران - الجزائر ١٠٠ دينار - ليبيا دينار - المغرب ١٥ درهما - اليمن ٧٥ ريالا - المملكة المتحدة جنيهان - أمريكا ٣ دولارات - فرنسا ١٥ فرنكا - ايطاليا ٤٠٦٥ ليرة.

الاشتراكات السنوية : للأفراد: ٥ ريالات عُمانية أو ما يعادلها، للمؤسسات: ١٠ ريالات عُمانية أو مايعادلها (يمكن للراغبين في الاشتراك) مخاطبة إدارة التوزيع لمجلة «نزوى» على العنوان التالي : مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والاعلان ص.ب : ٣٠٠٢ روي - الرمز البريدي : ١١٢ سلطنة عُمان، هاتف : ٧٠١٥٥٥ - ٧٠٠٣٨٦ ، فاكس : ٧٩٠٥٢٣



عيون الموتى

هذا الوجه أين رأيته ، أين صادفته
في مهب أحوالي ومعترك مدائني:
في الحلم أو اليقظة، في الشرق أو الغرب
بأي ساحة أو مدينة وزقاق؟

في الدخان المتصاعد من حناجر الغرقى،
في المتوسط وبحر إيجة، كازنتزاكي،
يتنزه بين عظام الاغريق، في البحر الميت
أو البحر الشمالي حيث القراصنة بلحاهم
الصفراء تتطاير في البرد والضباب.

هذا الوجه الموءود في قعر غرائزي
في ظلام ذاكرتي
أعرفه جيدا، أعرف إيماءاته الرشيقة
في الأثير، أعرف خطوته
التي تخبيء الكنز، ذهابا وإيابا
من غير معرفة ولا جهل، حالة،
الخطر، المتدلّية من لهاة
برق الجنوب المشرع على النافذة،
يجعل ملامحه متلعثمة وخجلة كأنما نزل
للحظة من قريته، مخضبا بالحنّاء
وجرس الصفارد تحت الصخرة الكبيرة،
التي دفن تحتها غزاة لا هوية لهم ولا
أطماع، غزاة البراءة التي تنبلج في فجر
العاشق للمرة الأولى والأخيرة.

وجه أمي الذي لا أجرؤ على النظر إليه كأنما
أهرب من جنتي المستحيلة، الذابلة حتى التلاشي،
جنة لم تكن لأحد غيري قبل أن يتصّرم حبلها.

وجه أبي، وجه المرأة التي أصبحت مجهولة لا
عنوان لها، وجه الوجوه، إسورة الفيضان؛ ليل
المدينة الذي ظلامه من وجوه تتدفق من الجهات
كلها، من النوافذ المضاءة والمغلقة، من الحدائق
والخرائب والحانات ، تَنْخَلُ الجَسد الوحيد على
الأريكة التي طالها البِلى وعبثت بها رياح
الصحراء.

الوجوه حين تنفجر هكذا، دفعة واحدة فاتحة
جدول النحيب.

◆ ◆ ◆

الباشقُ الذي كان ينقضّ على السلاحف
والأسماك في القيعان البحرية المثلّمة،
وفي الكهوف والخلجان، أراه الآن
يحوّم مع إناث خياله في هدوء سماء
لم تعد تحلم بالنجوم والمفاجآت .

سماء خرساء بمجراتها الهرمة كأبراج مدينة منكوبة
وبرك تتموج تحت نعيق الغربان ومفارش
الخريف.

على خَطْمه دم المسافة
الباشق، شقيق الهجران الذي
كان يحتوي بمخالب حنانه الفريسة
ويضمها كعريس يلتهم بها الفضاء
والليل، مكلّلا بمجد اضطرابه من فرط النشوة ،

هـو الوحيـد من غير صـلات تذكـر مع عـائلات الجوارح ، يحمل في حنـاياه مزاجه المتقلـب ويحمل عـروس وحـدتـه كجوهـر استرده مـن مغتصبيـه مسافـرا بين جزائر زرقـاء ونيران غجر في مسـودة أفق بـاهظ الخرافـة والعصبية بصـواعقه وأمطاره المحتقنـة، عقدة في جبين العـواصف القـادمة مـن بحار الهند بـاتجاه بحر عمان المتاخم لقـلاع الفرس وأناشيد الـرعاة المنحدرين مـن الهضبات الى وقب الأفـلاج التـي تلمـع في رأس المسافر كالسراب المثخن بجراحه وطيوره.

الباشق الشريد، قنفذ المتاهة الذي
لا يفصله عن الأبد إلا أرخبيل قزحي
يتنزه في مرآة عدم كاسر، عدم
يرتب المكان والبشر والحيوات
المسرفة في الغواية.

لا يفصله عن الأبد إلا شرفات
محطمة
وكنائس مضفورة من ضلوع الموتى.

◆ ◆ ◆

الشجـر الذابـل أمام بيتـي، أرقبه كـل صباح وأنـا ذاهـب الى العمل وكـل مساء وأنا قادم مـن البحر، وقد أرخى سدول أيامه بيأس أمام سطوة الجبال والمآذن والعمائر المأهـولة بـالجفـاف وبمخلوقـات زنخـة تفوح مـن أردانها جثة العـالم المتفسخة منـذ قرون.

أرقب الشجر، شجر الميموزا، المسترسل في هذيان الغيـاب عـن محيطـه وطيوره وعـن الجذور التـي أصبحت تغذيها النفايات السامة في أعماق الأرض الملحية، التي تصارعت على أديمها أرومات البشر والضباع والأشجـار السامقـة ، حتى أعـالي جبال «الأنـديز»، ولم تهدأ روحهـا القلقـة العصبيـة عبر الأزمنة حتى أمام أعنف الطلقات غدرا وخيانة.

ظلت تسري في روح الفصول والأبنـاء والأحفاد، حتى جـف نسغها واضمحـل تلقائيـا بهدوء عطر مـراوغ ودعـة، حتـى ابتلعتهـا الفصـول التـي استحالت الى فصل طويل جارف كشاحنة خرافية

تمخر عباب الليل البشري للقسوة.

◆ ◆ ◆

لا أرى شيئاً
لا أسمع شيئاً
غارقا في ظلام مقابري
حتى بقايا العنادل والعصافير البرية وطيور
أخرى جلبت من نواحي «تايلند»
وبحر العندمان
والتي كانت تذكرني بـالحياة، سكتت دفعة واحدة
كأنها نزفت صوتها للمرة الأخيرة أو قطعت عادتها
اليومية.

كذلك الكلب النابح في العتمة
صخب الهنود والمكيفات
مومسات وسكارى
النداء الوهمي لباعة متجولين
شرطة بجنازير وبذلات أنيقة
يتنزهون في الحي اللاتيني
مصحوبين بالضباب المحتدم والمشردين
يعلكون اللبان على حافة المترو.

بـواب الاسكندريـة العجوز. طيور هيتشكـوك. ذريـة الأحقـاف . بـرذون الخليفـة. فـراء الأميرة. جـان دمـو. مقهـى «اللاتيرنـا». مصـارعـو ثيران قـدمـاء. جَلَبَـة الـذئاب والقطـارات . مخدع المضاجعـة لامرأة مجهـولة. غيمـة النار الـزرقاء في مواقد البدو.
الثعالب البيضاء تتنزه في أحلام
الفتيات.

رعايا الذاكرة ينهارون كما تنهار
القمم الثلجية في مخيلة المغامر.
هكذا دفعة واحدة.
يقطع اليمام هديله الى الأبد
كما ذهبت أنت ذات دهر
أمام البناية الضخمة في المدينة النفطية،
من غير كلمة ولا تلويحة وداع
يختفي المشهد بكامله
كأنما ابتلعته الأرض
أو اختطفته عنقاء الجبال

وبما يشبه هذيان النائم
وسط تهاويل السفوح
تطوي الحياة موجتها
تحت قدم التيه.

◆ ◆ ◆

أحلام القدماء
تلك التي تفعمني برائحة
الموتى في السرير
أراهم يختالون في حدائقهم المليئة
بالسناجب
في غسق المقابر
مشيرين إلـيّ بضراعة وعنف
أن ألتحق بالقافلة.
رغم عواء كلبها الجريح.
وربما غير ذلك
لا أكاد أتبيّـن الاشارات
في ظلام المقابر الدامس.

◆ ◆ ◆

عيونهم مُغْمَضَة قليلا
يضطجعون على الخاصرة
يفتحون جزءاً منها
كأنما ثقل التراب على الجسد
أحزنهم قليلا
وغياب الأحبة
يتذكرون ميلادهم
في صرخة مباغتة
ولا يفكرون بالقيامة.

◆ ◆ ◆

يتذكرون الدنيا
بأوجه شاحبة
وقلوب مكلومة
كأنما مرّت عليها عربات جلاّدين.

الطرقات وقد شاخت
تحت أقدامهم
مفعمة بروائح الأجساد التي انهكوها كثيرا
مسُوقين برغبة الزوال
الزوال الذي لم تساومهم عليه الحياة
التي ساومت في كل شيء

ربما رغبة في التجديد
رغبة في الخلاص

عرين الأسرار الأزليّة
يفقس بيوضه في السلالات
التي تجرجر أثقالها من فيضان
الى آخر.
مسوقين بالرغبة نفسها
التي لا تشيخ مع الأحقاب
الموتى الذين لا يتذكرون موتهم
ويتذكرون الغيمة التي تنزل مع المساء
على الأسطح والجبال
وعلى مراوح النخيل.

◆ ◆ ◆

تلك قصارى أيامهم
ينزل المطر على الصحراء
يصغون لثغاء الماعز
والطيور المهاجرة التي دمّرها التعبُ
فانسكبت في حياض الصحراء
يصغون الى حنينهم
ينفجر مع البرق، صواعقَ
تقصف الطرقات

لبكاء أطفالهم الذين لم يولدوا
للبهجة تعبر رؤوسهم نحو سَمَر بعيد.
للطفولة
يتسلقون ظلالها في الردهة
المظلمة
لعفاريت البيت القديم
ومطاريح المياه.

سيف الرحبي

* مقاطع مجتزأة من نص طويل بعنـوان (يد في آخر العالم) يصدر قريبا عن دار المدى.



المحتويات



تاريخ النقُود

المؤلـف : روبرت إي. دارلي - دوران

بفضل موقعها
الجغرافي بين الشرق الأوسط والهند، لعبت
عُمان منذ زمن طويل دورا تجاريا مهما في العالم الاسلامي.
فقد كان بحارتها على معرفة بجميع طرق التجارة الممتدة على طول
سواحل الجزيرة العربية وشرق أفريقيا والهند والشرق الأقصى، ومرت
عبر موانئها السلع التي كان يطلبها حكام وشعوب الشرق والغرب. واكتسبت
عُمان من خلال ممارستها للتجارة معرفة بنقود العديد من البلدان والحكام، وقد
مكنتها خبرتها في هذا المجال من الموازنة بين مختلف العملات وتفضيل بعضها على
البعض الآخر. وكان هذا التفضيل يعتمد على مدى الثقة بالعملة المعنية فينظر إلى سلامة
سبيكتها وانتظام وزنها ورنينها وسهولة استبدالها ببضائع وخدمات مع احتفاظها
بجاذبيتها فيما لو جرى تحويلها إلى مجوهرات لغرض ادخارها.
وقد سجل التاريخ سبقا هاما لعُمان في مجال المسكوكات يتمثل في أن أقدم دار اسلامية
لضرب النقود في شبه الجزيرة العربية قد انشئت بعمان. فأقدم قطعة نقود
معدنية عرفت بشبه الجزيرة العربية تم ضربها في عُمان، وهي درهم فضي
يعود لعهد الخليفة الأموي عبدالملك بن مروان، تحمل اسم عُمان،
وتاريخ الضرب (سنة ٨١ هجرية الموافقة لسنة ٧٠٠
ميلادية) . وفي الصفحات التالية نروي تاريخ
هذه العملات قرنا بعد قرن.

في سلطنة عُمان

المصور : **ستيف ويكهام**

أول قطعة نقدية تحمل اسم دار الضرب «عُمان» ٨١ هجرية.

محمد بن يوسـف ٣٣٣ هجرية.



درهم نادر جدا ضرب في عُمان سنة ٩٠ هجرية.



القـــرن الأول
١ - ١٠٠هـ-٦٢٢-٧١٩ م

عندما هاجر النبي ﷺ من مكة المكرمة الى المدينة المنورة كان يجري تداول عملتين رئيسيتين في الشرق الأوسـط وشبـه الجزيرة العربية، هما عملتا الامبراطوريتين البيـزنطيـة والسـاسـانيـة. استخـدم البيـزنطيـون الـذهـب والنحـاس لسك عملاتهم الرئيسية، بينما استخدمت الفضة لسك عملة ثانوية . وبخلاف البيزنطيين، قام الساسانيون بسـك عملاتهم الرئيسية بـاستخـدام الفضـة، بينما لعـب الـذهـب والنحاس دورا ثانويا.

لم يكن لسكان الجزيرة العربية عملات خاصـة بهم، باستثنـاء شعب اليمـن. وفي عهد النبـي ﷺ استخدم المسلمون الـذهب البيـزنطـي والفضـة السـاسـانيـة في ممارساتهم التجارية. ومما لا شك فيه فقد لعبـت هـذه العملة الفضيـة دورا بـارزا في الحياة اليومية لأهـل عُمان. وكانت عمان ، قبـل بـزوغ فجـر الاسـلام تقـع في دائرة النفوذ الفارسي. وكانت الدراهم الساسانية هـي العملة المتداولة والـوسيلـة المقبولـة للتعامل. وقد دلت على ذلـك كميات الدراهم التي عثـر عليها أثنـاء التنقيبات الاثـرية في ساحل الباطنة . وبعد ذلك وصلت الدراهم العربيـة السـاسـانيـة التـي سكها الحكـام العـرب الى عُمان عــن طـريـق التجـارة والاتصالات الحكومية وشكلت المخزون النقدي الشائع في البلاد.

إن أول قطعـة نقديـة تحمل اسـم دار الضرب «عمان» هـي درهم يعـود تـاريخه لسنة ٨١ هجـرية. وهـي بلا شـك أول أثر مؤرخ من بين الآثار المعدنية أو الحجرية أو الخشبية أو الرقية التـي تحمل اسم عُمان، كما أنها أول قطعة معدنية اسلامية مؤرخة من شبه الجزيرة العربية. وثمة درهم آخر نادر جدا ضرب في عُمان في عام ٩٠ هجرية ولا توجـد إشارة تـاريخية إلا لاثنين منـه ومـن المحتمـل أن يكشـف المستقبـل عـن تاريخ أو تـاريخين لعملات ضربت في عُمان تعـود الى فترة التسعينـات الهجـرية، لأن دورا عـديـدة في العـراق أصدرت دراهـم بين عام ٩٠ للهجـرة وقبل اغـلاق دور الضرب في سنة ٩٨ هجرية.

ويحمل الدرهمان النقـوش المتعارف عليها في العملات الأمـوية التي سكت في فترة مـا بعد الاصلاح الذي حـدث في أسلوب الضرب. ففي وسط الـوجه نقش الجزء الأول من شهادة التوحيـد على ثلاثة سطور كما يلي:

لا إله إلا
الله وحده
لا شريك له

وفي الحاشية نقشت العبارة التي تظهـر التاريخ وهي «بسم الله ضرب هذا الدرهم بعُمان في سنة احدى وثمانين أو تسعين».

وفي وسط ظهر العملة نقشت عبارة مـن ٤ سطور مأخوذة من سورة الاخلاص (جزء من الآية الأولى ثم الآيتان الثانية والثالثة):

إن عدم وجود أيـة كميات كبيرة من النقود الأمويـة البحتة من عُمان يدفع المرء الى الافتراض بأن كمية الأموال الموجودة في المنطقة خلال القرن الأول الهجـري كانت ضئيلة، وأن معظمها كـان يتألف من الدراهم الســاسانية والساسانية ـ العـربية، بينما جاءت معظم النقود المعدنية الأموية المعدلة من دور الضرب العراقية الرئيسية في الكوفة والبصرة وواسط، مع ورود دراهـم أموية معدودة من دور الضرب المجاورة في فارس وكـرمان. وكـانت النفقـات الحكوميـة والعسكريـة الرسمية للـدولة الأمويـة تدفـع بالدراهـم، بينما كان الذهب في يد أعيـان التجار الذين كانوا يحملـونه معهم في رحلاتهم البحرية باتجاه الشرق. ان المال بمعنـاه المتداول الشائع الآن لم يكن مستخدما مــن قبل في شؤون الحياة اليـومية للغالبية العظمـى من سكان عُمان. فمعظم الضرائب كـانت تجبى على شكل سلـع لا نقد ، بينما شاع استخدام أسلـوب المقايضة للحصول عليهـا مقابل أداء الأعمال ضمن الأسرة أو القرية.

القـــرن الثـــاني
١٠١ - ٢٠٠ هجرية ٧١٩-٨١٦ ميلادية

لم يقم الأمـويون أو العبـاسيون بـأية محاولـة جادة لفـرض السيطرة المباشرة على عُمان خلال الجزء الأعظم من القـرن الثاني. كما لم تحـاول الزعامـة المحلية في البلاد انشاء دولـة مركزية قـوية تستخدم العمل كدليل بـارز على سيادتها. ولا توجد سوى قطعتين من النقود يمكن الجزم بأنهما أصـدرتا في عُمان خلال القرن الثاني ،وهما فلسان مصنـوعان مـن النحاس. فـالقطعة الأولى الموجـودة حاليـا ضمن مجموعـة جامعة توبنجين قـد سكت في صحار بـأمر الوالي روح بـن حاتم في سنة ١٤١ هـجـرية، وهي القطعة الـوحيدة المعروفـة التي تحمـل اسم هـذا الميناء الشهير ولا يـزيد وزنها على ١١ر١ جرام.

أما القطعة الثانية فهي إصدار غير معروف من عُمان يعود تاريخها الى سنة ١٥١ هجرية وتزن ٢ر٥٢ جرام.

مع عبارة «بسم الله ضرب بعمان سنة احدى وخمسين ومئة» على الحاشية، تتبعها كلمة غير مقروءة قد تكون لها صلة بنوعية أو مدى قبول العملة نفسها.

القرن الثالث

٢٠١ – ٣٠٠ هجرية ٨١٦-٩١٢ ميلادية

إن أوضح دليل على نوع العملات التي كانت متداولة في عُمان في الربع الأول من القرن الثالث هو نقود سناو التي عثر عليها في داخل البلاد قرب المضيبي في المنطقة الشرقية بعمان في سبتمبر ١٩٧٩. وقام نيكولاس لويك بنشر هذا الاكتشاف في مجلة الدراسات العمانية ،المجلد ٦، الجزء الثاني عام ١٩٨٣.

ويتبين أن الدراهم الأموية شكلت أكثر من ثلث العدد الاجمالي للقطع النقدية، بينما شكلت القطع العباسية كل ما تبقى تقريبا. وكان نصف النقود المكتشفة يتكون من قطع نقدية سكت في دور الضرب العراقية، وربعه من قطع سكت في دور الضرب الايرانية. وشكل انتاج خمس دور من مجموع ٥٩ دارا مسجلة أكثر من ٦٠ في المئة من محتوى الكنز المذكور. أما الأمر الأكثر أهمية بالنسبة لعمان فهو وجود قطعتين فضيتين صغيرتين أيضا لا تحملان أسماء الدور أو التواريخ، بل يظهر عليهما شعار «لا حكم إلا لله».

الملك العادل عضد الدولة وتاج الملة أبوشجاع ٣٦٧ هجرية.

الملك العادل صمصام الدولة وشمس الملة أبوكاليجار.



تسلم أحمد بن هلال مقاليد السلطة مرة أخرى في عُمان بحلول سنة ٢٩٩ هجرية/ ٩١١-٩١٢ ميلادية. وهذا الحدث مسجل على درهم موجود في المتحف الوطني بالدوحة يحمل اسم «أحمد بن هلال» على وجه العملة واسم الخليفة المقتدر بالله على ظهرها.

أين كان موقع دار ضرب النقود في عُمان آنذاك؟ على الرغم من أنه يعتقد أن أحمد بن هلال عاش في بهلا، إلا أنه من المحتمل أن يكون قام بنقل مقره الى ميناء صحار على ساحل الباطنة الذي يشكل موقعا مثاليا لانشاء دار لضرب النقود وذلك لأنه كان مركزا تجاريا يربط العراق بالهند، كما كان المعدن الثمين متوافرا بسهولة هناك؛ على خلاف الحال في داخل البلاد ومن المحتمل أن رسوم الميناء والجمارك شكلت المصدر الرئيسي لشراء السبائك التي تم تحويلها الى نقود معدنية استخدمت في دفع الجزية للخليفة أو لحكام عُمان المباشرين من الصفارية أو ولاتهم.

دينار سك في عُمان سنة ٤١٠ هجرية.





ضرب بعمان إبان استيلاء البويهيين على السلطة.

القرن الرابع

٣٠١-٤٠٠هـ-٩١٣-١٠١٠م

في هذا العصر بلغ سك النقود المعدنية أوج ازدهاره في ظل سلطة سلالة محلية هي سلالة بني وجيه والبويهيين من بلاد فارس. ونظرا لقلة المعلومات الخاصة بعمان في هذه الفترة في كتب التاريخ، فإن قطع النقود المعدنية تمثل مصدرا هاما من مصادر التاريخ العماني في القرن الرابع. ومن سنة ٣٠١ وحتى ٣٦١ هجرية كانت النقود المعدنية تحمل النقوش العباسية المألوفة التي يظهر عليها اسم والي الاقليم تحت شهادة التوحيد على وجه العملة، واسم الخليفة تحت العبارة الأخيرة من لفظ الشهادتين على ظهرها. وعقب وصول البويهيين في سنة ٣٦٢ هجرية، حذفت الآيتان ٤و٥ من سورة الروم من حاشية وجه العملة، وظلت النقوش التي تحمل اسم دار الضرب وتاريخه العبارات الوحيدة المحيطة بشهادة التوحيد. وظهرت الدنانير الذهبية لأول مرة في تاريخ النقود العمانية في الربع الثاني من هذا القرن، مما يعكس الازدهار العظيم الذي بلغته عُمان في تلك الفترة. إلا الفضة قد ظلت تمثل المعدن الشائع في سك النقود حتى الربع الأخير من القرن، ثم قل استخدامها بعد عام ٣٨٦ هجرية.

وفي العام ٣١٤هجرية ظهر اسم يوسف بن وجيه لأول مرة على المسكوكات وقد تم التعرف على بعض الدراهم المألوفة التي ضربها في ذلك العام، كما تم التعرف على قطعة متميزة تعود إليه وهي محفوظة الآن ضمن مجموعة خاصة بسويسرا. إن التصميم غير المألوف لهذه القطعة ووزنها المضاعف يجعلها متميزة عن العملات المعدنية المألوفة الخاصة بتلك الفترة ، ويوحي بأن الهدف من سكها هو تقديمها كهدية خلال مراسم الاحتفال بتسلم يوسف بن وجيه مقاليد السلطة بأمر الخليفة والتي ربما جرى أثناءها توزيع النقود المعدنية بشكل خاص على قواده وجنوده.

ابتداء من سنة ٣٢٦ هجرية ظهر اسم محمد بن يوسف بن وجيه تحت اسم أبيه على وجه العملة. ففي تلك السنة ظهرت على الوجه عبارة «يوسف بن وجيه/محمد» مع عبارة «الراضي بالله» على الظهر ومن سنة ٣٢٧هـ الى ٣٢٩هـ ظهرت الأسماء التالية:ـ «يوسف بن وجيه/ محمد بن يوسف» مع عبارة «الراضي بالله» . وفي السنوات ٣٣٠و٣٣١و٣٣٢ ظهرت الأسماء المذكورة مع اسم الخليفة «المتقي لله» (٣٢٩ - ٣٣٣ هجرية / ٩٤٠ - ٩٤٤ ميلادية).

ما بين ٣٤١ و٣٥٠ هجرية كانت النقود المعدنية العمانية تحمل على الوجه اسم «عمر بن يوسف» شقيق محمد، بينما يظهر على الظهر اسم الخليفة «المطيع لله» مع اسم السلالة «وجيه» . وتعتبر القطع النقدية العائدة لعمر أكثر ندرة من تلك العائدة لأخيه أو أبيه. ويعود تاريخ الدراهم المعروفة الى ثلاث سنين هي ٣٤١ و٣٤٣ و٣٥٠ هجرية، بينما يعود تاريخ الدنانير الى السنوات ٣٤٥ و٣٤٧ و٣٥٠ هجرية . كما تملك جمعية القطع النقدية المعدنية الأمريكية في نيويورك دينارا جزئيا غير مؤرخ لعمر بن يوسف من عُمان مشابه من حيث التصميم للقطعة النقدية الذهبية الجزئية الصادرة بأمر السلالة الصفارية الثانية في سجستان. وعلى الرغم من ارجاع بداية حكم عمر للفترة الواقعة ما بين ٣٤٠ و ٣٤١ هجرية، فإن سنة وفاته غير معروفة بسبب وجود ثغرة في تسلسل العملات المعدنية العمانية ما بين ٣٥١ و٣٥٤ هجرية وهي فترة اتسمت بحدوث تغيرات في البلاد.

وقد انهارت دولة بني وجيه في عُمان خلال الفترة الواقعة ما بين ٣٥٠ و٣٥٥ هجرية ، وهو تاريخ القطعة النقدية المعروفة بعد تلك الحقبة وهي عبارة عن دينار يعود للقرامطة يحمل اسم «علي بن أحمد» على الوجه و«المطيع لله/السيد» على الظهر. ولم يرد ذكر علي بن أحمد في التواريخ، إلا أنه من المحتمل إنه كان شقيقا للحسن الأعصم بن أحمد، القائد المعروف الذي تزعم قوات القرامطة ضد

الفاطميين في سوريا وفلسطين منذ عام ٣٥٧ وحتى وفاته في ٣٦٦ هجرية واستنادا الى فسمار، فإن المؤرخين مسكويه وابن الأثير يرويان أن «نافع» مولى يوسف بن وجيه قد اعترف بسلطان معز الدولة البويهي حاكم العراق، وأمر بسك القطع النقدية باسمه. ويقال أن سكان عُمان قاموا بعد ذلك باعلان الثورة وسمحوا للقرامطة القادمين من البحرين بدخول البلاد.

وقد بدأ البويهيون بضرب النقود المعدنية في عُمان سنة ٣٦٢ هجرية. وكانت هذه النقود تحمل اسم أكبر الأمراء البويهيين على وجه العملة كالآتي: «ركن الدولة /أبو علي» وأسماء الخليفة ووالي البويهيين في بلاد فارس وولده ووالي عُمان على الظهر كالآتي: «المطيع لله/ الأمير العادل/ عضد الدولة/ المرزبان بن عضد الدولة». وكانت النقوش الظاهرة على القطع النقدية لسنة ٣٦٣ وبداية ٣٦٤ هجرية مشابهة للنقوش السابقة، باستثناء اضافة الكنية «أبوشجاع» الى الظهر كالآتي: «المطيع لله / الأمير العادل/ عضد الدولة أبوشجاع/ المرزبان بن عضد الدولة.

أما العملة المعدنية الوحيدة المعروفة من عُمان التي يعود تاريخها الى السبعينات من القرن الرابع الهجري هي دينار وحيد يعود تاريخه لسنة ٣٧٥ هجرية. وهو اصدار بويهي شائع نقشت على وجهه عبارة «الملك أبو الفوارس بن/ عضد الدولة/ وتاج الملة»، بينما نقش على الظهر اسم الخليفة «الطائع لله» فقط. وفي الفترة التي ضرب فيها هذا الدينار كان شرف الدولة أبوالفوارس شيردل، ابن عضد الدولة وشقيق المرزبان، واليا على عُمان وبلاد فارس.

عاودت دار الضرب في عُمان نشاطها في سنة ٣٨١ هجرية وأصدرت قطعة نقود على الطراز البويهي الشائع ظهر على وجهها اسم أكبر الأمراء في ايران «فخر الدولة / وفلك الأمة»، مع نقش اسم الخليفة وحاكم بلاد فارس وعمان، والمرزبان السابق حاملا لقبا جديدا، على الظهر كالآتي: «الطائع لله/ الملك العادل صمصام الدولة / وشمس الملة». وفي رجب سنة ٣٨١ هجرية اطيح بحكم الخليفة الطائع لله وحل محله ابن عمه القادر بالله (٣٨١-٤٢٢ هجرية /٩٩١-١٠٣١ ميلادية)، وعكست العملات المعدنية العمانية الصادرة في ذلك العام هذا التغيير.

القرن الخامس

٤٠١ - ٥٠٠ هجرية ١٠١٠-١١٠٧ ميلادية

إن أقدم قطع نقدية تعود الى القرن الخامس هما درهمان من الفضة الخسيسة أمر بسكهما بهاء الدولة ويعود تاريخهما لسنة ٤٠١ و٤٠٢ هجرية. وعلى الرغم من أن لويك أشار الى أن القطعتين لا تحملان اسما واضحا لدار الضرب، فإنه نسبهما الى عُمان لأن جميع النقود المعدنية الأخرى في المجموعة التي أعلن عنها كان مصدرها عُمان. وكانت هذه النقود من الطراز البويهي الشائع، غير أن الكتابة عليها غير واضحة بشكل عام بسبب رداءتها، باستثناء التواريخ والكنية «أبونصر» التي استخدمها بهاء الدولة. وعند وفاته في عام ٤٠٣ هجرية ١٠١٢ ميلادية، تولى ملكه ولده أبوشجاع.

القرن السادس

٥٠١ - ٦٠٠ هـ ١١٠٧-١٢٠٤م

سيطر سلاجقة كرمان على ساحل الباطنة في عُمان حتى سنة ٥٣٦ هجرية، إلا أن عهدهم لم يترك وراءه مخلفات نقدية. وظهرت دولتان ساحليتان على ساحل بلاد فارس هما دولة أمراء القياصرة في قيس وسلاطين القلهاتي في هرمز. وتنافست الدولتان على تجارة متضائلة، وكان الفضل في ازدهارها يعود لموقعهما الجغرافي بالقرب من مضيق هرمز.

يعود أصل سلالة هرمز الى قلهات، وهي ميناء يقع شمال صور على الساحل الجنوبي الشرقي لعمان. وسيطرت هذه السلالة على الموانيء ما بين صور ومسقط بالاضافة الى مدينة هرمز القديمة داخل ايران والتي كانت الميناء الرئيسي لكرمان وسجستان. وعلى الرغم من عدم وجود اشارات تاريخية لعملات معدنية تعود لقيس أو هرمز في القرن السادس، فمن المحتمل وجود دور لضرب النقود فيهما، وقد يتم الكشف عن بعض العملات التي سكت هناك في المستقبل.

القرن السابع

٦٠١ - ٧٠٠ هـ ١٢٠٤-١٣٠١م

على الرغم من أنه لم يعثر على قطع معدنية من شرق عُمان تعود الى القرن السابع الهجري، فإن ضرب النقود في الخليج بدأ بالانتعاش في ظل حكم الخليفة العباسي الناصر لدين الله (٥٧٥ -٦٢٢ هجرية / ١١٨٠ - ١٢٢٥ ميلادية). وقد أعلن لوديك عن مجموعة صغيرة من الدنانير التي سكت على يد أحد أتباع الناصر

قطعة نقدية يعود تاريخها الى ٨٧١ هجرية.



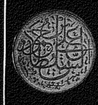


من نقود شركة الهند الشرقية.

من نقود سلطنة زنجبار ١٣٠٤ هجرية.



في ١٩٠٨ ميلادية حملت جميع النقود العبارة المنمقة السلطان علي بن حمود.



فيصل بن تركي سلطان عُمان، ضرب في مسقط سنة ١٣١٢ هجرية.



وهو غياث الدين بن تاج الدين ، الأمير القيصري من جزيرة قيس في الفترة ما بين ٦٠٣ و٦٠٦ هجرية. وعلى الرغم من أن اسم دار الضرب لم يظهر على هذه الدنانير ، الا أنها تؤكد السيادة المطلقة للخليفة الذي يقال أنه عين واليه ليقيم في قيس في ٦١٥ هجرية . وقد جمعت الجزيرة ثروتها عن طريق تحصيل رسوم تتراوح ما بين دينار واحد وعشرة دنانير فرضت على جميع السفن المارة، وكانت تدفع للخليفة مبلغا سنويا قدره ٣٠٠٠٠ر٣٠ دينار. ان هذه الضرائب وأمثالها من مصادر الثروة مكنته من ضرب الكثير من النقود الذهبية في بغداد.

وتجدر الاشارة هنا أيضا الى النقود المعدنية التي أصدرها سلاطين دلهي. لقد خضع شمال الهند للحكم الاسلامي في أوائل القرن السابع ، وقام حكام هذه المنطقة بأكملها بسك عدد كبير من العملات النحاسية والفضية بالاضافة الى كمية محدودة من العملات الذهبية. ونظرا للصلات التجارية التي كانت (ولا تزال) قائمة بين عمان والهند ، فمن الطبيعي أن العملات النحاسية والفضية الهندية كانت شائعة التداول في الموانيء العمانية.

لقد عثر أيضا على نقود معدنية من خارج العالم الاسلامي هنا، وأبرزها نقود صينية من النحاس. وقد جرى انتاج هذه القطع النقدية المصبوبة في شكل دائري ويخترقها في الوسط ثقب مربع ، بأعداد كبيرة خلال فترة استمرت قرونا عديدة. ولأنها كانت مصنوعة من النحاس أو الصفر فقط، لم يكن لها قيمة كعملة قانونية خارج الصين نفسها. وقد تكون وصلت الى عُمان وغيرها من الأماكن في الجزيرة العربية على ظهر السفن الشراعية الصينية ، وجرى استخدامها من قبل بحارة هذه السفن لشراء الحاجيات الصغيرة من الأسواق المحلية .

غير أن هناك دار ضرب واحدة كانت تصدر النقود فعليا ضمن حدود سلطنة عمان خلال القرن السابع. وكان موقع هذه الدار في ظفار على الساحل الجنوبي، وهي المدينة الرئيسية في منطقة ظفار.

ان العملة المعدنية الوحيدة المعروفة من ظفار في القرن السابع هي درهم على الطراز الرسولي التقليدي مؤرخ في ٦٨٩ هجرية وموجود ضمن مجموعة الجمعية الأمريكية لقطع النقود في نيويورك. ويحمل وجه هذا الدرهم لفظ الشهادة والمعنى المأخوذ من الآية ٣٣ من سورة التوبة وأسماء الخلفاء الراشدين أبوبكر وعمر وعثمان وعلي. أما الظهر فيحمل ألقاب المظفر يوسف : «السلطان الملك المظفر شمس الدين يوسف بن الملك المنصور عمر»، ويوجد على الحاشية اسم آخر خلفاء العباسيين «المستعصم بالله أمير المؤمنين»، بالاضافة الى دار الضرب والتاريخ. تتسم دراهم الأسرة الرسولية برقتها وبكونها أخف كثيرا من الدراهم التقليدية التي عثر عليها في سوريا وبلاد الأناضول.

القرن الثامن
٧٠١ - ٨٠٠هـ ١٣٠١-١٣٩٨م

خلال القرن الثامن كان حكام بني رسول في ظفار هم السلطات الوحيدة التي قامت باصدار العملات المعدنية في عُمان. إلا أنه لا توجد سوى قطعة واحدة معروفة من ظفار خلال القرن الثامن بأكمله، وهي درهم فضي له تصميم ونقوش اعتيادية تم سكه في ٧٢١ هجرية. ويحمل على الوجه شهادة التوحيد والمعنى المأخوذ من الآية ٣٣ من سورة التوبة، بالاضافة الى أسماء الخلفاء الراشدين الأربعة أبوبكر وعمر وعثمان وعلي. أما على الخلف فيظهر اسم الحاكم وألقابه على النحو الآتي : «السلطان الملك هزبر الدين داود/ ابن الملك المظفر يوسف، وعلى الحاشية اسم آخر خلفاء العباسيين «المستعصم بالله» وتاريخ ومكان الضرب.

لم يذكر التاريخ إلا القليل عن أسرة بني رسول في ظفار باستثناء قيامهم بالاستيلاء على مدينة ظفار في ٦٧٧ هجرية. ولا يعرف يقينا تاريخ تخلي أسرة بني رسول عن السلطة في ظفار وحيث إنه من الثابت أن حكمهم قد استمر لمدة مئة وخمسين عاما، فإنه يرجح أن تخليهم عنها قد تزامن مع تولي الناصر أحمد زمام الحكم (٨٠٣ - ٨٢٧ هجرية/ ١٤٠٠ - ١٤٢٤ ميلادية) وهو آخر ملك من أسرة بني رسول قام بسك نقود تحمل اسمه.

ما هي اذن النقود المعدنية التي شاع تداولها في أسواق عُمان في القرن الثامن؟ من المحتمل جدا أن النقود الذهبية المصرية هي التي شاع تداولها بين التجار المقيمين في مدن الساحل. لقد أصدر هذه النقود المماليك البرجيون حتى العقد الأخير من القرن الثامن، عندما حلت محلها قطع النقود الصادرة بأمر المماليك البرجيين. وفي ذلك الحين، لم يكن هناك وزن قياسي للدنانير المملوكية والتي كانت مجرد قطع مصبوبة ومختومة يتم تبادلها تجاريا داخل أكياس مغلقة بوزن معين مثل مئة أو ألف مثقال . ان العملة المنافسة الرئيسية لهذه الدنانير هي الدوكاتية المسكوكة في مدينة البندقية والتي كانت عملة

بيسة برمنجهام ١٣١٥هجرية تحمل الحرفين س.ت (السلطان تيمور).



في ١٣٥١ هجرية نقش عدد من البيسة المؤرخة في ١٣١٥ هجرية بالحرفين س.س (السلطان سعيد).



الواثق بالله سعيد بن تيمور سلطان مسقط وعُمان. ١٣٥٩ هجرية.

أدوات قطع القوالب وقوالب النقود المعدنية

Die cutting tools and coin dies



بالمعنى الحديث للكلمة، فقد كنت كل قطعة منها مسكوكة من الذهب الخالص بوزن قياسي دقيق قدره ٥٤ر٣جرام. وقد جعل ذلك بالامكان تحديد الأسعار بعدد القطع بدلا من وزنها من المعدن. وكانت لهذا النظام فوائد جمة دفعت العديد من الدول الاسلامية في القرن التالي الى اصدار عملاتها المعدنية بوزن قياسي على طراز الدوكاتية.

القرن التاسع

٨٠١-٩٠٠هـ ١٣٩٨-١٤٩٥م

في نهاية القرن الثامن وبداية القرن التاسع كانت امبراطورية تيمورلنك هي القوة العظمى بالجزء الشرقي من العالم الاسلامي. غير أنها لم تقم بأي محاولة لغزو شبه الجزيرة العربية. لكن ليس هناك شك في أن سلاطين القلهات في هرمز قد دانوا بالولاء لتيمورلنك وخلفائه من بعده ، ولهذا سمح لهم بمواصلة نشاطهم التجاري مع الهند والشرق الأقصى.

في ذلك الحين أصبحت النقود الهرمزية الفضية والذهبية الصغيرة الحجم التي تحمل اسم دار الضرب جرون أهم عملة في عُمان. وبالرغم من ضآلة المعلومات المتوافرة عن هذه النقود فإن لويك قد نشر عن قطع معدودة من الذهب والفضة . تحمل النقود الذهبية التي سكت في أربعينيات القرن التاسع الهجري اسم دار الضرب على جانب واحد والتاريخ الهجري على الجانب الآخر ، بينما تحمل الاصدارات اللاحقة منها النقوش «السلطان الأعظم» و«ضرب /جرون/في سنة /٨٦٥. تحمل النقود الفضية الرديئة الصنع شهادة التوحيد على الوجه وعبارة «جرون / ٨٦٢ /ضرب» على الخلف.

وقبل عدة سنوات تم اكتشاف كنز يتكون من ٢٨٣٦ درهما فضيا سكت في جرون يعود تاريخها لنهاية القرن التاسع وبداية القرن العاشر الهجري وقد عثر على هذا الكنز بجدار مسجد ببلدة أدم بوسط عُمان. وبالرغم من أن معظم محتويات الكنز قد سكت دون ذكر اسم الحاكم الذي ضربها، فقد احتوى العديد منها على شهادة التوحيد على وجه العملة، بينما حمل بعضها لقب «السلطان الأعظم» وكان هذا اللقب يشير الى سلاطين آق قيونلو.

القرن العاشر

٩٠١-١٠٠٠ هجرية ١٤٩٥-١٥٩٢ ميلادية

وفي أوائل القرن العاشر تم الاستيلاء على ساحل عمان بواسطة البرتغاليين، وأعقب ذلك سقوط هرمز بأيديهم وأصبح سلطانها سيف الدين تابعا لهم. وعلى العكس من غوا، عاصمة البرتغاليين في الهند أو ميناء ديو في كوجيرات، لم تنشأ دور ضرب برتغالية في هرمز أو مسقط. ويبدو أن سلاطين هرمز واصلوا سك النقود بأسمائهم خلال القرن العاشر بأكمله أو معظمه، على الرغم من أن أمثلة معدودة من هذه العملات تم العثور عليها أو الاعلان عنها.

وكانت العملات المتداولة في عُمان في ذلك القرن من اصدار الدول الكبرى الثلاث في ذلك الحين وهي الدولة العثمانية والصفوية والمغولية.



القرن الحادي عشر
١٠٠١ - ١١٠٠ هجرية ١٥٩٢ - ١٦٨٩ ميلادية

خلال الثلث الأول من القرن الحادي عشر واصلت الحياة في عُمان مسيرتها على نحو مشابه تقريبا لما كانت عليه في نهاية القرن الذي سبقه. فالأجزاء الرئيسية من البلاد ظلت خاضعة لسيطرة البرتغاليين وحلفائهم سلاطين قلهات في هرمز. حيث سيطروا على جلفار (رأس الخيمة) وصحار ومطرح ومسقط وقريات وقلهات وصور، وفي جلفار وصحار على الأقل شيد الهرمزيون والبرتغاليون قلاعهم. ولا يبدو أن دور الضرب المحلية كانت تمارس نشاطها في أي من هذه المدن، ومن المحتمل أن عملة اللارين وغيرها من العملات التي سكها العثمانيون والصفويون والهرمزيون والمغول شكلت العملات الرئيسية المتداولة في المنطقة.

لم تمتلك عُمان سوى ثروة ضئيلة آنذاك، وقد بقي الحال كذلك لزمن طويل. وعلى الرغم من أن الخيول العربية الشهيرة والتمور العمانية اللذيذة كانت صادرات البلاد الرئيسية، فإنه لم يكن من السهل حصول المنتجين على أسعار عادلة مقابل بضائعهم. فالتجار وحماتهم على الساحل كانوا حريصين على تخفيض الأسعار وتثبيتها بما يناسبهم. ومن المحتمل أن معظم التجارة كانت تتم على أساس المقايضة، ولم تستورد سوى سلع كمالية معدودة الى البلاد في ذلك الحين. ومن هذه السلع الأسلحة النارية التي شاع استعمالها في القرن العاشر الهجري / السادس عشر الميلادي، وكذلك الذهب والفضة اللذان استخدما في صنع المجوهرات أو احتفظ بهما كمدخرات لأيام العسر والشدة. ويصعب الجزم بوجود نقود معدنية عديدة قيد التداول في المناطق الداخلية من البلاد، لأن النظم الاقتصادية المحلية كانت في غنى عنها. فالرفاهية كانت تعني وفرة الطعام خارج موسم الزراعة، ووفرة الماء أثناء الجفاف، وتوافر الملجأ من حرارة الشمس. ولذا لم يكن لمدخرات النقود إلا دور ثانوي ضئيل في حياة تتسم بهذا القدر من البساطة.

في سنة ١٠٣٤هـ/١٦٢٤م قام أعيان الرستاق باختيار ناصر بن مرشد اليعربي اماما، واعطوه تفويضا لانقاذ مواطنيه من الفرقة والعوز. وعند وفاته في ١٠٥٩هـ/١٦٤٨م كان قد أفلح في توحيد عُمان، وجرع البرتغاليين مرارة الهزائم التي عانوا منها. وتسلم زمام الحكم بعده ابن أخيه سلطان بن سيف اليعربي، فاتح صور وقريات الذي عقد العزم على مواصلة جهود عمه الطيبة بانتزاع مطرح ومسقط من البرتغاليين. واستطاع جيش سلطان بن سيف الاستيلاء على مسقط دون تكبد خسائر جسيمة، وبعد ذلك أصدر الامام أوامره بشن هجوم عام على ممتلكات البرتغاليين في الهند تعزيزا لانتصاراته السابقة. ثم قضى اثنتي عشرة سنة منهمكا في بناء قلعة نزوى العظيمة، وهو مشروع تقول كتب التاريخ أنه كلف «لكوك» من الذهب والفضة. وهذه معلومات قيمة لأن «اللاك» هو وحدة حساب هندية تساوي ١٠٠٫٠٠٠ روبية وتزن نحو ١٫١٠٠ كيلوجرام من الفضة مما يوحي بأن النقود الهندية كانت العملة الرئيسية في عُمان في ذلك الحين.

أنعش الامام سلطان بن سيف أيضا التجارة مع الهند وايران وصنعاء والبصرة والعراق لتلبية احتياجات المسلمين من الخيول والأسلحة وغيرها. وقد استخدم هؤلاء التجار العملات المغولية والهندية

مثل المهور الذهبية والروبيات الفضية وعملة الدام النحاسية التي أمر بسكها أكبر وخلفاؤه جهانجير وشاه جهان وأورانجزيب.

وفي القرن الحادي عشر الهجري السابع عشر الميلادي قام الاوروبيون بزيارة الموانيء العمانية للتجارة والتزود بالمؤن وبالطبع كان التعامل يتم بالنقود الأوروبية. ويتضح من الدراسة التي أعدها بريدمور عن النقود في الهند البريطانية أن الريالات الاسبانية كانت أكثر العملات شيوعا في المنطقة. وهذه هي الريالات المستديرة الشهيرة من العالم الجديد التي كان يتم ضربها بصورة رديئة جدا من على رأس المنجم من صحائف فضية معدة ويجري شحنها الى اسبانيا في أساطيل الكنوز التي كانت تجتذب دائما انتباه القراصنة. ومن اسبانيا تدفقت هذه المسكوكات الفضية الى جميع أرجاء أوروبا والشرق الأوسط ثم سلكت طريقها الى الهند والصين. لقد كان لهذه الثروة الكبيرة الجديدة تأثير مزدوج على بعض بلدان العالم القديم من حيث انعاشها واضعافها على حد سواء. فعندما استخدمت الفضة للاستهلاك بشكل رئيسي كما هو الحال في اسبانيا، أدت الى نشر الفقر في البلاد. أما في البلدان الاسلامية حيث كانت الفضة أكثر قيمة بالنسبة للذهب منها في أوروبا الغربية، فقد استخدمت الفضة الرخيصة في شراء الذهب والكماليات بأسعار جيدة. وأدى ذلك الى ارتفاع معدل التضخم ارتفاعا كبيرا في العالم الاسلامي وخلق صعوبات معيشية في مناطق كانت تتمتع بالغنى والازدهار في السابق. الا أن عُمان استطاعت أن تحافظ على نفسها من هذه التأثيرات بفضل قيادتها الحكيمة وشجاعة أهلها ومهاراتهم البحرية.

القرن الثاني عشر

١١٠١ - ١٢٠٠ هـ ١٦٨٩ - ١٧٨٦ م

تتوافر معلومات كثيرة عن الشؤون العمانية في القرن الثاني عشر مقارنة بالقرون التي سبقته، ويعود الفضل في ذلك الى المؤلفات المحلية والى زيادة الاتصال بين عُمان والزوار الأوروبيين. كان الامام سيف بن سلطان اليعربي الذي توفي حوالي ١١٢٣ هجرية/ ١٧١١ ميلادية واحدا من أكثر حكام عُمان حكمة وتبصرا. فقد واصل بحارته حملاتهم ضد البرتغاليين، واستولوا على جميع ممتلكاتهم في شرق افريقيا في شمال موزمبيق، بما في ذلك بيمبا وومومباسا وكيلوا ومقديشيو حوالي سنة ١١١٠ هجرية/ ١٦٩٨ ميلادية. وعلى الرغم من أن هذه الفتوحات الجديدة لم تعد عليه بمنافع مالية مباشرة، غير أنه من المعتقد أن الامام سيف بن سلطان اليعربي قد تمكن من تحقيق الثراء لبلاده بتكريس جل اهتمامه لاجراء تحسينات داخلية. ومن بين هذه التحسينات، إعادة تشييد الافلاج (وهي مجاري المياه الداخلية التي أعادت الحياة الى القرى والمزارع). وبفضل ذلك تمكن من ري المناطق على نطاق واسع وزرع عشرات الآلاف من أشجار النخيل وجوز الهند مما أدى الى توفير سبل المعيشة لعدد أكبر من السكان. وبفضل هذه الثروة تمكن سيف بن سلطان من بناء أسطول مؤلف من ثمان وعشرين سفينة، بما في ذلك سفينة تحمل ثمانين مدفعا، وقد استخدم هذا الاسطول لجعل عمان قوة من الطراز الأول في تجارة المحيط الهندي.

وفي عام ١١٥٤ هجرية ـ ١٧٤١ ميلادية استسلمت جميع القلاع العظيمة في البلاد وخضعت لأحمد بن سعيد (الذي كان واليا على صحار من قبل)، وأصبح حاكما لعمان بفضل قوة سلاحه وإرادة الشعب وموافقة جميع رؤساء القبائل في عُمان واحتفظ بأسطول قوي عاد بالثروة على البلاد، واكتسب احترام العالم. وعند وفاته في ١١٩٨هـ/ ١٧٨٤م خلفه ولده سعيد بن أحمد الذي حقق نجاحا عندما







أرسل حملة عسكرية استولت على جزيرة زنجبار.

يشير تاريخ سليل بن رازق في عدة مواضع الى أنواع النقود المعدنية التي شاعت في عُمان في القرن الثاني عشر. فهو يشير الى «الفلس»، أي النقود المسكوكة من النحاس بشكل عام كالدرهم والمحمودي و«المشخص». وتشكل جميع هذه الاصطلاحات صعوبات في غياب أدلة أكثر تفصيلا. ان ويلستيد الذي كتب عن النقود في مطلع القرن التاسع عشر ونقل عنه باجر فقرة في صفحة ١٢٩ من تاريخه، قام بتسجيل النقود التي كانت شائعة التداول في مدن داخل البلاد. إذ قال إن هذه النقود قد سكت جميعها تقريبا خلال حكم الامام سيف، وتختلف عن النقود المتداولة في مسقط وعلى الساحل في ذلك الزمن وكانت جميعها تحمل نقوشا كتابية لكنها لم تكن تحمل شبها لأي شيء ذي طبيعة حية. وأورد أسعار تبادلها كالآتي: ٢٠ غازيا مقابل محمودي واحد، و١٥ محموديا مقابل دولار (ماريا تيريزا؟). فقد كان الدولار الاسباني يعادل ٢٠٠ غازي أو بايس. واذا اعتبرنا أن الدولار الاسباني يعادل ٤ شلنات وبنسين من العملة الانجليزية المعاصرة، فإن المحمودي الفضي كان يعادل ثلاثة بنسات وفارثنج واحدا. وفي فقرة أخرى على صفحة ١٨٧ ذكر باجر أن «المشخص» هو الاسم العربي لعملة السكوين أو الدوكاتية الصادرة من مدينة البندقية.

من المحتمل أنه كان يتم تداول عملة بداخل عُمان مشابهة لقطع النقود الفضية الصغيرة التي سكها سلاطين هرمز، والتي أكدت لنا مجموعة النقود التي عثر عليها في أدم انها كانت قيد التداول في عُمان ومن المنطقي الاعتقاد أن الامام سيف بن سلطان الأول هو الذي قام بسك هذه النقود لأنه كان مشهورا بحرصه على تطوير ثروة بلاده عن طريق زيادة الانتاج الزراعي من خلال تحسين الري وتوسيع الاسطول التجاري. ومن المؤمل العثور على نماذج من عملته والتعرف عليها.

لقد تم سك العملات الاسلامية الرئيسية في ذلك العصر على يد العثمانيين والايرانيين والمغول، وكانت جميع هذه العملات معروفة لتجار مسقط وصحار وظفار. وقد تم سك عملتي «الفندق» العثماني (دوكاتية تزن ٣ر٥٠ جرام) و«زر محبوب» (ثلاثة أرباع الدوكاتية تزن ٢ر٦٤ جرام) في القسطنطينية والقاهرة على حد سواء، وحتى في داخل الامبراطورية العثمانية كانت هذه العملات تتنافس مع الدوكاتية النمساوية ودوكاتية البندقية التي كانت تشتهر بجودتها. وقام العثمانيون أيضا باصدار نقودهم الفضية المساوية لحجم الدولار، الا انها لم تحظ باقبال عليها في الخارج لأن الفضة

العثمانية لم تكن غالبا من سبيكة موثوق بها. وقد يكون من المشوق معرفة النقود التي استخدمها العثمانيون في دفع الاعانة المالية لأحمد بن سعيد مقابل مساعدته لهم عند قيامه بشن هجوم على الفرس في البصرة. وربما صدرت تعليمات الى الوالي العثماني في بغداد بدفع وزن معين من الذهب أو الفضة من العملات التي كان يحتفظ بها في خزائنه في ذلك الحين، وذلك لعدم وجود دار ضرب عثمانية ثابتة في العراق في ذلك الزمن.

ومن المؤكد أن النقود الايرانية كانت قيد التداول على نطاق محدود في الموانيء العمانية.

وقد فضلت مناطق غرب الجزيرة العربية، بما في ذلك الحجاز واليمن وحضرموت وظفار، التعامل باستخدام النقد الأوروبي المساوي لحجم الكراون البريطاني مثل الدولار الاسباني «بيلر» والدولارات التي سكت باسم ماريا تيريزا (١٧٤٠-١٧٨٠م /١١٥٣-١١٩٤هـ) أميرة النمسا وملكة هنغاريا وبوهيميا وزوجة الامبراطور الروماني المقدس فرانسيس الأول. كانت ماريا تيريزا واحدة من أعظم حكام أسرة هبسبيرج جميعا، وفي بداية حكمها أصبحت دولاراتها عملة تجارية مفضلة في الجزيرة العربية وشرق افريقيا حيث أطلق على العملة اسم «ريال فرنسي». وكان الطلب المتواصل على هذه الدولارات بعد وفاتها في سنة ١٧٨٠م هائلا الى حد جعل دار الضرب الرسمية النمساوية تواصل سكها مع الاحتفاظ بالتاريخ نفسه ١٧٨٠م منقوشا عليها لمئتي عام بعد وفاتها.

القرن الثالث عشر

١٢٠١ - ١٣٠٠هـ ١٧٨٠ - ١٨٧٨م

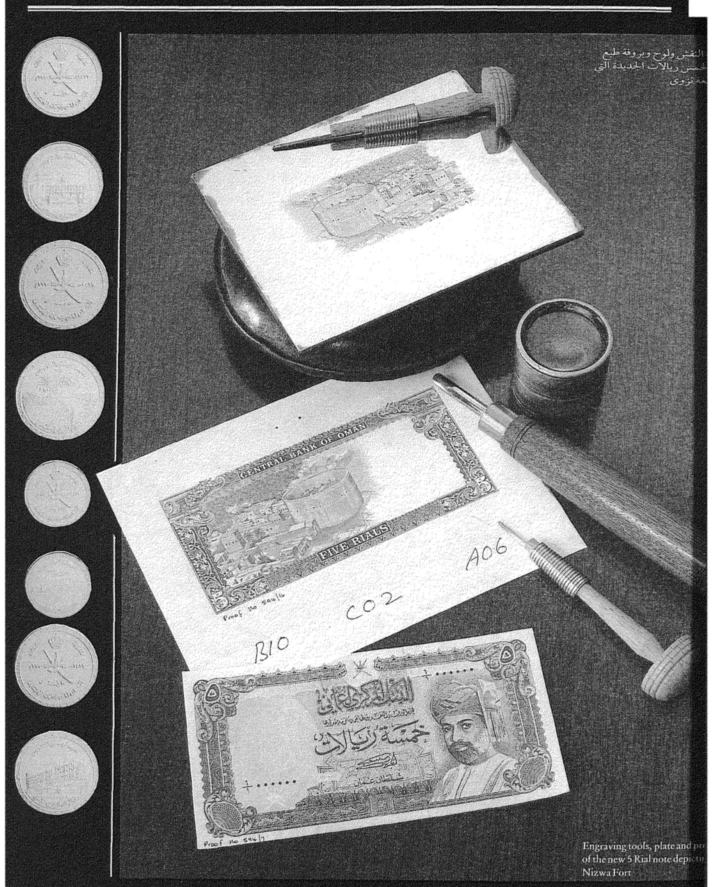
لم تقم عُمان خلال هذا القرن بسك أية عملات خاصة بها، لأن النقود الأجنبية المستوردة كانت تفي بالطلب المحلي القليل. وكلما يأتي ذكر المال في القرن الثالث عشر على لسان سليل بن رازق، فإنه يشير الى الدولارات. لقد تم دفع الخراج والضرائب وتسلمها بتلك الدولارات، ومن المحتمل أنها استخدمت لأغراض احتساب أموال الخزينة وحسابات الجمارك أيضا. وعلى الرغم من أن أنواعا عديدة من الدولارات أو الثيلرات قد جرى سكها لتلبية احتياجات البلدان من العملات في ذلك الزمن، إلا أن دولارات ماريا تيريزا ظلت العملة البارزة والشائعة على نطاق عالمي واستخدمت في تجارة الشرق. لقد استخدمت هذه الدولارات في جميع انحاء المنطقة كعملة تجاوزت الحدود الاقليمية يمكن تداولها دون اللجوء الى الصرافين أو مكاتب بيع العملات. الا أن هذا الوضع أثر تأثيرا سلبيا على العملات الاسلامية المحلية لأنها لم تكن تحظى بنفس شعبية الدولار الذي اعتبر عملة على درجة أعلى من حيث الوزن والنقاوة.

واصلت ايران في عهد القاجاريين سك عملاتها باليد على الطريقة التقليدية حتى أواخر القرن عندما أنشأت دار ضرب أوروبية الطراز في طهران. ونظرا للصلات الوثيقة بين عُمان وايران، فمن المحتمل أن التومان الذهبي والقيران الفضي للقاجاريين قد شاع تداولهما في موانيء صحار ومسقط، وربما شاع تداول النقود الايرانية النحاسية في مدن داخل البلاد أيضا. ان كميات المبالغ التي تدفع سنويا مقابل تمتع عُمان بحقوق ضريبة الزراعة في موانيء الخليج كانت تحسب بالتومان، وربما جرى دفعها بهذه العملة من عائدات الضرائب المحلية.

بدايات القرن الرابع عشر

كان دولار ماريا تيريزا أو الريال الفرنسي العملة الرئيسية في مسقط وعمان في بداية القرن. ولأن هذه القطعة الكبيرة ليست ضمن تشكيلة تضم فئات أصغر منها تسهل اجراء المعاملات المحلية، فقد كانت النقود الفضية والنحاسية العائدة للهند أثناء الحكم البريطاني مقبولة في مسقط ومطرح لسد هذه الثغرة في غياب عملة وطنية. ان العملتين الأكثر شيوعا في المجموعة الهندية كانتا ربع الآنة أو البيسة، و١٢/١ آنة والباي أو «الغازي». وكانت قيمتهما مستمدة من النحاس المصنوعتين منه ومن كونهما عملتين مناسبتين لعمليات الشراء الصغيرة. وقد تم سك البيسة في زنجبار عام ١٢٩٩ هـ، ثم في عام ١٣٠٤هـ، وفي مومباسا في سنة ١٣٠٦ هـ وفي شرق افريقيا الالمانية في سنة ١٣٠٧هـ. ومن المحتمل جدا أن نماذج من جميع هذه العملات قد ظهرت في عُمان بعد فترة قصيرة على اصدارها وحظيت على الفور بالقبول لأنها كانت مشابهة لربع الآنة الهندية من حيث الحجم والوزن.

في عام ١٨٨٩م/١٣٠٦-١٣٠٧هـ توقفت دار ضرب النقود في بومباي عن انتاج النقود النحاسية والتي سكت في كلكتا فقط خلال السنوات الباقية من القرن التاسع عشر. لقد أدى هذا الى انقطاع تدفق العملات النحاسية الى عُمان مسببا نقصا في النقود مما أدى الى جلب الشقاء للسكان المحليين. وتولى الأمر السلطان فيصل بن



النقش ولوح وبروفة طبع
خمس ريالات الجديدة التي
عة نزوى

Engraving tools, plate and pr
of the new 5 Rial note depicti
Nizwa Fort

تركي (١٢٠٥ - ١٣٣١هـ / ١٨٨٧ - ١٩١٣م) الذي عقد العزم على تلبية احتياجات شعبه عن طريق سك نقوده التي تحمل اسم دار الضرب مسقط.

إن دار الضرب في مسقط كانت واقعة في المنطقة الحكومية مقابل المحكمة الشرعية القديمة في المبنى الذي كان يضم أيضا دائرة الجوازات. ومن المؤكد أن الآلات كانت بسيطة حيث أن تنقية المعدن واعداده على شكل صفائح ربما كان يتم في مكان آخر. ومن المعروف أن دار الضرب في برمنجهام قد باعت مواد خاما لمسقط لغرض سك عملاتها في عام ١٣١٦هـ، الا أن الهند كانت مصدر هذه المواد في السنوات الأولى من الانتاج على الأرجح. وربما كانت القوالب نفسها أيضا من صنع هندي، حيث توجد بها دور ضرب تعود لعدد من الامارات الهندية. وهكذا فإن مكبس النقود الذي ربما كان مصدره انجلترا، كان الماكينة الرئيسية، وكان بالامكان عند تشغيله بطاقته القصوى سك من قطعة الى قطعتين في الثانية.

وكانت أول عملة ظهرت تحمل التاريخ ١٣١١هـ (١٨٩٣ - ١٨٩٤م)، وتألفت من فئتين هما البيسة أو ربع الآنة، والغازي أو ١/١٢ آنة أو الباي. ونقش على وجه العملتين التاريخ واسم الحاكم والفئة على النحو التالي: «١٣١١هـ السلطان فيصل بن تركي بن سعيد بن سلطان امام مسقط وعمان بيسة/ غازي». وظهر على الخلف رسم لقلعة الجلالي في الزاوية العليا اليسرى وتحتها سفينتان مع أشجار نخيل والقصر ونقش تحتها اسم الفئة بالانجليزية كما يلي: ربع آنة أو ١/١٢ آنة، محاطا في الحاشية بالعبارة الانجليزية «سلطان فيصل بن تركي ١٣١١ امام مسقط وعمان». ان هاتين الفئتين نادرتان، وقلما يعثر عليها بحالة ممتازة. لقد تم سك الغازي في عام ١٣١١ فقط وربما يعود ذلك الى أنه لم يحظ بشعبية كافية تبرر توقف الدار عن اصدار البيسة.

تولى الحكم بعد السيد فيصل بن تركي ولده السيد تيمور بن فيصل في سنة ١٣٣٢هـ/ ١٩١٣م. وعلى الرغم من عدم وجود عملات سكت باسمه، فان السيد تيمور خلف آثارا نقدية تعود لفترة حكمه.

فهناك عدد صغير من البيسة السوداء، أي بيسة برمنجهام المؤرخة ١٣١٥هـ التي شكلت أكبر جزء من مخزون النقود في البلاد، يحمل الحرفين العربيين «س ت» اللذين يعتقد أنهما الحرفان الأولان للكلمتين «السيد تيمور» أو «السلطان تيمور».

وفي سنة ١٣٥١هـ/ ١٩٣٢م تنازل السيد تيمور عن العرش لولده السيد سعيد بن تيمور الذي تبع والده، إذ أمر بنقش عدد صغير من البيسة المؤرخة في ١٣١٥هـ بالحرفين «س س»، وهما اما الحرفان الأولان لعبارة «السيد سعيد» أو «السلطان سعيد». واستخدم نوعان من الاختام، الأول مدور ومرتب مثل ختم تيمور بن فيصل، بينما كان الثاني أكبر قليلا ويميل أكثر الى شكل المربع حيث ان الحرفين متباعدان أحدهما عن الآخر وأقل براعة من ناحية التنفيذ.

أمضى السلطان سعيد بن تيمور معظم حياته في صلالة، عاصمة منطقة ظفار في جنوب شرق عُمان. وكانت صلالة خلال فترة حكمه بعيدة تماما عن مسقط وساحل الباطنة، ولذلك لم يعثر في ظفار على البيسة النحاسية التي شاع تداولها في مسقط. وأدى هذا الى حدوث نقص كبير في قطع النقود الصغيرة. واتخذ السلطان سعيد بن تيمور خطوات لمعالجة هذه المشكلة، إذ طلب شراء نقود معدنية من دار الضرب في بومباي في سنة ١٣٥٨هـ/ ١٩٣٩م لتشكل عملة ثانوية للريال الفرنسي (دولار ماريا تيريزا).

وبحلول سنة ١٣٨٩/ ١٩٦٩ اعتقد السلطان أن عُمان أصبحت من القوة اقتصاديا بحيث يمكنها اصدار عملة وطنية موحدة على شكل أوراق مالية ونقود معدنية لتحل محل جميع العملات الأخرى التي كانت شائعة التداول في ذلك الحين. وبدأ التداول بالعملة السعيدية الجديدة لسلطنة مسقط وعُمان في السابع من مايو ١٩٧٠/ ١ ربيع الأول ١٣٩٠، ولقيت قبولا واسعا في جميع أنحاء البلاد.

كانت هذه العملة مؤلفة من ست فئات من الأوراق المالية وعدد مساو من النقود المعدنية، مع قطع ذهبية مماثلة لقطع النقود الرئيسية بغرض توزيعها بشكل خاص.

القرن الرابع عشر

١٣٩٠ - ١٤٠٠ هجرية ١٩٧٠ - ١٩٨٠ ميلادية

عندما تولى صاحب الجلالة السلطان قابوس بن سعيد المعظم، حفظه الله، الحكم في الثالث والعشرين من يوليو عام ١٩٧٠ دخلت عُمان عصرها الحديث وبدأت مسيرتها الظافرة وانطلاقتها نحو التقدم والرقي. وقد أولى جلالته جل اهتمامه للنهوض بالشعب العماني وتحقيق رفاهيته واسعاده. وتمكن بحكمته وسداد رأيه من توجيه موارد البلاد لاحداث التحول الاجتماعي والاقتصادي المنشود. وقد لعبت العملات الجديدة التي صدرت في عهد جلالته دورا رئيسيا في تحويل عُمان الى دولة حديثة تنبض بالحياة.

ولعل أول اسهام جوهري للنقود في مسيرة عُمان اليوم هو نشرها وتخليدها لخطوة من أولى الخطوات التي اتخذها جلالته

حين ظهرت النقود التي سكت بأمره وهي تحمل اسم «سلطنة عمان» بدلا من «سلطنة مسقط وعمان» مؤكدة بذلك توحيد الدولة العمانية الذي حمل جلالته لواءه. كما وتبوأت السلطنة مكانها المرموق في المجتمع الدولي وأصبحت في ٢٢ أبريل ١٩٧١ (١٣٩١هـ) عضوا في كل من صندوق النقد الدولي والبنك الدولي.

ويرجع تاريخ العملات الأولى التي أصدرها صاحب الجلالة الى سنة ١٣٩١ هـ ـ ١٩٧١م وهي عبارة عن قطعة ذهبية لفئة الخمسة عشر ريالا من حجمين مختلفين، ونسخ ذهبية للريال ونصف الريال.

وكانت مواصفاتها كما يلي:

التاريخ : ١٣٩١ هجرية:						
الفئة	المعدن	القطر (ملم)	الوزن (جرام)	الحافة	الكمية	المسكوكة والصقل
١٥ ريالا سعيديا	ذهب ٧ر٩١٦	٠٠ر١٨	٨١ر٥	مقصبة	١١٢	براق
١٥ ريالا سعيديا	ذهب	٠٥ر٢٢	٩٨ر٧	مقصبة	٢٢٤	براق
ريال سعيدي	ذهب	٧٤ر٣٨	٦٥ر٤٦	مقصبة	١٠٠	براق
نصف ريال سعيدي	ذهب	٠٢ر٣٣	٦٠ر٢٥	مقصبة	١٠٠	براق

وبعد سك هذه النقود، اعتبر من المناسب تبديل اسم وحدة العملة لتصبح «ريال عماني».

كان الاصدار الثاني من الأوراق المالية جاهزا في العام التالي، ووضعت هذه الأوراق قيد التداول في ١٨ نوفمبر ١٩٧٢ (١٣٩٢هـ)، الذكرى الثانية للعيد الوطني. وكانت هذه مشابهة من حيث الألوان والتصاميم لأوراق الاصدار الأول، إلا أنها أصدرت من قبل مجلس النقد العماني الذي حل محل سلطة نقد مسقط.

الأوراق النقدية في الاصدار الثاني			
الفئة	الحجم	لون الشعار الوطني	النقش على الظهر
١٠ ريالات عمانية	١٥٧× ٩١	أزرق غامق	قلعة الميراني
٥ ريالات عمانية	١٥١× ٨٥	أزرق	قلعة نزوى
ريال عماني	١٤٥× ٧٨	أخضر زيتوني	قلعة صحار
نصف ريال عماني	١٣٤× ٦٧	بنفسجي	حصن سمائل
ربع ريال عماني	١٢٨× ٥٨	بني	قلعة الجلالي
١٠٠ بيسة	١١٤× ٥٢	أخضر	رسم هندسي

وفي نفس العام تم اصدار عملة الخمسة عشر ريالا الذهبية، وكانت هناك نسخ ذهبية للقطع النقدية التالية: الريال العماني، نصف الريال العماني، الـ ١٠٠، الـ ٥٠ والـ٢٥ بيسة.

في سنة ١٣٩٤هـ تم اصدار فئة الخمسة عشر ريالا الذهبية بالاضافة الى نسخ ذهبية للريال العماني والنصف ريال العماني والبيسة من فئة ١٠٠ و٥٠ و٢٥.

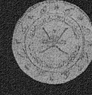
وفي سنة ١٣٩٥هـ جرى سك نسخ ذهبية للريال الواحد ونصف الريال والبيسة من فئة ١٠٠ و٥٠ و٢٥. كذلك تم سك عملة تذكارية ١٠ بيسات لمنظمة الأغذية والزراعة، وكميات كبيرة من عملة البيسة من فئة ٥٠ و٢٥ و١٠ و٥. وتحمل جميعها تاريخ عام ١٣٩٥ هجرية.



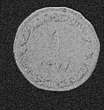
لم يتم اصدار نقود في عام ١٣٩٦هـ، لكن البنك المركزي العماني المؤسس حديثا وقتها والذي حل محل مؤسسة النقد العماني في سنة ١٣٩٤هـ/ ١٩٧٤م، قام بوضع الاصدار الثالث من الأوراق النقدية موضع التداول في الذكرى السادسة للعيدالوطني، ورغم أن وحدة العملة تعرف رسميا باسم «الريال العماني» إلا أن أوراق النقد تحمل اسم «الريال فقط».



في سنة ١٣٩٧هـ/ ١٩٧٧م تم اصدار مجموعتين من النقود التذكارية، كانت الأولى اصدار من ثلاث قطع صادرة ضمن البرنامج العالمي لحماية الحياة البرية، والثانية مؤلفة من أربع قطع من سلسلة القلاع تخليدا للعيد الوطني السابع.



قدمت سلطنة عمان دعما لمنظمة الأغذية والزراعة مرة ثانية عن طريق اصدار مجموعة مؤلفة من قطعتين نقديتين في سنة ١٣٩٨هـ/ ١٩٧٨م وكانت هذه أول نقود عمانية تحمل التاريخ الميلادي. ونقشت على كل من القطعتين العبارة «أعملوا على تنمية الموارد الغذائية» باللغة العربية.



وفي سنة ١٤٠٠هـ/ ١٩٨٠م تم اصدار العديد من العملات بمناسبة العيد العاشر، بالاضافة الى نقود جديدة من فئة النصف والربع ريال (تستخدم معظمها لاجراء المكالمات التليفونية الدولية من التليفونات العامة) والبيسة من فئة ٥٠ و٢٥ و١٠ و ٥ بيسات.

بحلول العقد الأخير من القرن الرابع عشر اتخذت عُمان خطوات جبارة للتغلب على الصعوبات الاقتصادية والاجتماعية التي واجهت بدايات التحول في عهد صاحب الجلالة السلطان قابوس بن سعيد المعظم.

فقد تم في المجال المالي ارساء الأسس السليمة لنظام مصرفي حديث على غرار النظام المصرفي العالمي. وعلاوة على ذلك، فإن البلاد صارت تملك لأول مرة في تاريخها عملة وطنية مقبولة في كل مكان. ان الانتقال من نظام عملات معدنية غير متكامل الى نظام عملات ورقية حديثة تدعمه قدرة الدولة وسمعتها الحسنة، قد تم بتدرج ويسر كسب تأييد الشعب العماني الذي رحب به كدليل على نهضة البلاد ورفاهيتها.

القرن الخامس عشر
١٤٠١ هجرية - ١٩٨٠ ميلادية

على الرغم من عدم وجود قطع مسكوكة تحمل التاريخ ١٤٠١هـ أو ١٤٠٢هـ، فإن البنك المركزي قد أصدر ورقة نقدية فئة ٥٠ ريالا في ٢٣ يوليو ١٩٨٢.

وفي سنة ١٤٠٣هـ / ١٩٨٣م أصدرت عُمان عملة تذكارية خاصة بعام الشبيبة وهي عبارة عن مجموعة مؤلفة من ثلاث قطع نقدية صدرت ضمن احتفالات العيد الوطني.

أما العملة الوحيدة التي تحمل التاريخ ١٤٠٤هـ/ ١٩٨٤م فهي اصدار جديد للمئة بيسة الأصغر حجما. لقد كان عيب العملة الأصلية التي سكت في سنة ١٣٩٠ كونها كبيرة الحجم وثقيلة الوزن على حد سواء. إذ بلغ وزن القطعة الواحدة ٣١ر١١ جرام، ولذلك لم تحظ بنفس شعبية الورقة النقدية من فئة ١٠٠ بيسة.

لم تسك أية عملة معدنية تحمل التاريخ ١٤٠٥هـ الا أن البنك المركزي قام في الأول من يناير ١٩٨٥م باصدار ورقة نقدية من فئة ٢٠٠ بيسة. وكانت هذه آخر فئة في السلسلة الثالثة التي ظهر عليها الشعار الوطني كنقش رئيسي على وجه الورقة. ويبدو الآن أن الورقة من فئة ٢٠٠ بيسة تلاقي اقبالا أكثر من الورقة النقدية من فئة ربع ريال.

في سنة ١٤٠٦هـ/ ١٩٨٥ - ١٩٨٦م احتفلت سلطنة عمان بالذكرى الخامسة عشرة للعيد الوطني باصدار خاص لعملات تذكارية من الذهب والفضة، كما قامت أيضا باصدار كميات جديدة من النقود من فئات ٥٠ و٢٥ و١٠ و٥ بيسات.

وفي العام التالي، احتفلت السلطنة بالذكرى السنوية الخامسة والعشرين للصندوق العالمي للحياة البرية (ورلد وايلد لايف فاند) باصدار قطعتين من النقود. وظهرت على القطعة الذهبية صورة طائر مائي (الاطيش المقنع)، بينما ظهرت على ظهر القطعة الفضية صورة عقاب.

كان الاصدار الوحيد الذي يحمل تاريخ ١٤٠٨هـ يتمثل في قطع نقود أعيد اصدارها من «سلسلة القلاع» المؤلفة من ٤ قطع سكت لأول مرة في عام ١٣٩٧هـ.

واحتفل البنك المركزي العماني بعام الزراعة سنة ١٤٠٩هـ/ ١٩٨٨م باصدار قطعتين تذكاريتين كلتاهما تحملان نفس النقش على الظهر.

في سنة ١٤١٠هـ جرى اصدار كميات جديدة من النقود الأكثر تداولا في البلاد.

في بداية سنة ١٤٠٥هـ / ١٩٨٥م استبدل البنك المركزي العماني بالاصدار الثالث من الأوراق النقدية مجموعة جديدة تحمل صورة صاحب الجلالة السلطان قابوس بن سعيد المعظم على وجه العملة ونقوشا مختلفة على الظهر. واكتمل الاصدار الرابع عندما بدأ التداول رسميا بالورقة النقدية الجديدة فئة ٥ ريالات في سنة ١٩٩٠م / ١٤١١هـ.

وفي إطار احتفالاته بالذكرى العشرين للعيد الوطني، قام البنك المركزي العماني باعداد مجموعتين (ممتازة واعتيادية) مؤلفة كل منها من ست قطع نقدية تذكارية. وتصور هذه القطع عدة جوانب هامة من التنمية الوطنية في البلاد خلال عشرين عاما من عمر النهضة، وقد خصصت القطعتان الكبيرتان، (فئة العشرين ريال الذهبية في المجموعة الممتازة وفئة الريالين الفضية في المجموعة الاعتيادية)، لابداء العرفان والولاء للقيادة الحكيمة التي تمتعت بها سلطنة عمان في عهد صاحب الجلالة السلطان قابوس بن سعيد المعظم حفظه الله. ولابراز الأهمية البالغة للتربية والتعليم نقش المبنى الإداري لجامعة السلطان قابوس على القطعتين من فئة ١٠٠ بيسة. وفي إطار اهتمام القيادة الرشيدة بالتنمية الزراعية وموارد المياه وضعت صورة لحقول تروى بالافلاج ومزارع نخيل على القطعة فئة ٥٠ بيسة كما أن الاهتمام بالرعاية الصحية الشاملة ينعكس في المنظر العام للمستشفى السلطاني الذي ظهر على القطعة من فئة ٢٥ بيسة، كما تم نقش صورة المبنى الرئيسي للبنك المركزي العماني الكائن في منطقة مطرح التجارية على القطعة فئة ١٠ بيسات وذلك لابراز الأهمية المناطة بانشاء المؤسسات المالية. ان الدور الهام للشباب والرياضة في البلاد قد عبر عنه بالمرافق الممتازة لمجمع السلطان قابوس الرياضي الذي تظهر صورته على القطعة فئة ٥ بيسات.

باستعراض مجموعة عام ١٩٩٠ نختتم هذا العرض للمسكوكات والنقود التي كانت متداولة في سلطنة عُمان في الماضي وتلك التي لا تزال متداولة حتى يومنا هذا.

وقد اصدر البنك المركزي العماني كتابا موسوعيا، نهلنا من مادته سطور هذا البحث.

رحلات المراكب العُمانية بين عُمان وبلاد السواحل

علاقة عُمان البحرية بارض (السواحل) ، علاقة مغرقة جدا في القدم. وأرض (السواحل) هي ما كانت تعرف، قديما، بارض (الزنج)، وتمتد من (مقديشو) شمالا الى ما يسمى بجمهورية (موزمبيق) جنوبا، وتشمل سواحل (كينيا) و(تنزانيا) ، وهي معروفة الى اليوم بهذا الاسم [1].

وأقدم إشارة الى هذه العلاقة في الاسلام ، هي تلك التي وردت في مصادر التاريخ العماني عن سليمان وسعيد ابني عباد بن عبدالجلندي. فبعد أن هزما جيش الحجاج الذي أرسله الى عُمان، تحت قيادة مجاعة بن شعوة، أرسل مجاعة الى الحجاج يطلب مزيدا من الامدادات ، فأخرج الحجاج «في طريق البر عبدالرحمن بن سليمان في خمسة آلاف عنان من بادية الشام». فاستشعر سليمان وسعيد ابنا الجلندي العجز حينما علما بمسير هذه القوة الى عُمان، فحملا ذراريهما ومن خرج معهما من قومهما، ولحقا ببلاد الزنج، وماتا هناك [2].

ولا تعني هذه الاشارة أن العلاقة البحرية بين عُمان وشرق افريقيا بدأت منذ هذا التاريخ ، أي منذ عهد الحجاج، في القرن الأول الهجري وإنما هي دليل على أن لجوء آل الجلندي الى بلاد (السواحل) التي تفصلها عن أرض عُمان بحار خطرة تمتد آلاف الكيلومترات ، جاء بعد حقبة طويلة ، عرف العمانيون خلالها الطرق الآمنة في هذه البحار، ومواسم السفر فيها ، وعرفوا أرض السواحل ، وسكانها ، وتجارتها ، وأقاموا خلالها مستوطنات في جزر كانوا يتاجرون منها مع سكان الساحل والبر الداخلي من افريقيا ،

حسن صالح شهاب *

ففي (بـريبلوس البحـر الاريتري) The Periplus of The Erythraean Sea ، وهو تقريـر يوناني عن سـواحل المحيط الهندي ، وأهم موانيه التجـارية وطرق الملاحة فيه، كتب ـــ على الأرجح في أواخـر القرن الثـاني الميلادي، يـرد ذكر تـردد المراكب العـربية بالتجـارة على موانيء سـاحل افريقيا الشرقي، الى الجنـوب من (حافون ٠ أو open ـ كما ورد في هذا التقريـر ـ وعلى موانيء ساحـل الهند الغربي ، من شبه جـزيرة (كنباية) بـاقليم (جوزرات) ، شمالا ، الى (مليبار) أو (منيبار) جنوبا.

وقبـل أن يكتشـف البحـار اليــونـاني (هيبـالـوس) Hipalus موسم الريـاح التي كانت المراكب العربيـة تسافر بها الى الهند. كانت المراكب اليونانية والرومانية لا تجرؤ ـ كما ذكر (بـريبلوس) ـ على السفـر الى الموانيء على الجانب الآخر من ساحل بحر الهنـد ، وإنما كانت تأتي جميعها من مصر الى الموانيء العربيـة، وتقايض في أسـواقها مـا جلبته من السلـع من مصر بتوابل الهنـد وطيوب جزيـرة العرب، وغيرها من السلع الثمينة في العالم القديم [٣].

ومخاطر البحار التي كانت المراكب العمانية تسلكها في السفر الى بلاد (السواحل) والعـودة منها ، نجد وصفها في مؤلفـات بعض الرحالـة والجغرافيين العرب كـالمسعودي والمقدسي، ففي «أحسن التقاسيم في معـرفة الأقاليم» يقول المقدسي: ومـن (المندم) (يعنـي «المندب) «يتلجـج البحر الى عمان، وترى ما ذكر الله أمواجا كـالجبال الراسيات، إلا إنه سليم في الذهاب مخوف في الرجعة من العطب والغرق [٤].

هذا البحر كان يعرف بـالخليج البربري ، ويسمى الآن بخليج عـدن، وقد جعله المسعودي جـزءا من بحر الـزنج ، وتقطعه المراكب عرضا في سفرها من عُمان الى (السواحل) والعودة منهـا، وتقطعه أيضـا طولا في سفـرها بين الهنـد والبحر الأحمر. وقد قطـع المسعودي هذا البحر في مـركب عُماني سافر بـه من عُمان الى جزيرة أسماهـا (قنبلو) من جزر السواحل ، وقطعه مـرة أخرى مع بحارة عُمان أيضا في طـريـق عـودته مـن (الســواحـل) الى عُمان، ويقـول في وصفه:

«وموجـه يرتفع كارتفـاع الجبال، وينخفض أكثـر ما يكون من الأودية، لا يتكسر موجـه، ولا يظهر من ذلك زبد كتكسر أمواج سائر البحار». وأهل البحر يزعمون أنه موج مجنون . «وهؤلاء القوم الذين يـركبون هذا البحر من أهل عُمان ، عرب من الأزد، فـإذا توسطوا هذا البحـر ، ودخلوا بين ما ذكـرناه، والأمواج تـرفعهم وتخفضـهـم يرتجزون ويقولون:

بربرا وحـافوني ومـوجها المجنوني
حافـوني وبربرا ومـوجها كما ترى

وقال : «ويقطع أهل المراكـب من العمانيين هذا الخليج الى جزيرة (قنبلو) من بحر الـزنـج»، وإنه ركب عدة بحار ، كبحر الصين والروم، والخرز، والقلزم، وأصـابه فيها من الأهـوال ما يحصيـه كثرة ، فلـم يشـاهد أهـول من بحـر الـزنـج. وأن بحـارة عُمان ينتهون «مـن بحـر الـزنـج الى جزيرة (قنبلو)، على ما ذكرنـا والى بلاد (سفالة)، و(الواق واق)، من أقاصي أرض الزنج [٥]».

ورحلات المسعودي هذه ربما كـانت في أوائل القرن الرابع أو أواخر القـرن الثالث من الهجرة، فوفـاته كانت في العقد الخامس مـن القرن الرابع الهجـري. وهذا دليل على أن رحـلات المراكب العمانيـة الى سـواحـل شرقـي افريقيا الجنوبية، إن لم تكـن قد ازدادت بعدا في محيطها فإنها لم تتوقف طيلة القرنين الثاني والثالث من الهجرة، أي مـن تاريـخ لجوء آل الجلندي الى هـذه السواحـل الى تاريخ وفاة المسعودي.

وجزيـرة (قنبلو) التـي كانـت تنتهي اليهـا رحلات المراكـب العمانيـة القـادمة مـن (صحـار) ، هـي في رأي بعض الباحثين جزيرة (مدغشقر)، لكن المسعودي يقول إن بحـارة عُمان يقدرون المسافـة بين (صحار) قصبـة عُمان القديمـة ، وبين جزيرة (قنبلو) خمسمائة فـرسخ، ومن الواضـح أن هذه المسافة لا تتجاوز نصـف المسافة الحقيقية بين جـزيرة (مـدغشقر) وميـنـاء (صحار) وفي رأينـا أن (قنبلـو) ربمـا كـانــت جـزيـرة (زنجبـار) أو (الجزيـــرة الخضراء) أو غيرهما مــن الجزر المجــاورة لساحل (تنـزانيا) ، والتي ظلت تابعـة لعمان عدة قرون، فالمسافة بينها وبين سـاحل عُمان الجنـوبي تقترب من المسـافـة التـي كـانـت البحـارة تجعلهـا بين (صحـار) و(قنبلو) ، ثم إن المسعودي وصـل أو جعل الوصول الى (قنبلو) قبل الـوصـول الى (سفالة)، وهذا يـؤيد أيضـا أن (قنبلو) ليست (مدغشقر) ، فـالمراكب تصل الى (سفالة) قبـل (مدغشقـر)، وليـس العكس وكـانـت (مدغشقـر) تعرف حتى أيـام ابن ماجد، بجزيـرة (القمر)، ثم اقتصر هـذا الاسـم على الجزر الصغيرة ، المتنـاثـرة في شمال مضيـق (موزمبيـق) بين جزيـرة (مدغشقـر) وسـاحـل (موزمبيق). كما كان للمراكب العـربية موسـم للسفر الى جزيـرة (القمر) يختلـف عن مـوسـم السفـر الى موانيء ساحل افريقيـا الشرقي والجزر المجاورة لها، ولها طرق خاصة بها، تختلـف البحارة في وصف جهاتها ممـا يدل

على إنهم كانوا قليلي التردد عليها، حتى في أيام ابن ماجد[٦].

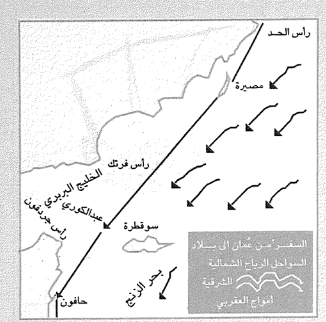
أما (سفالة) فهي على نفس الطريق المحاذية للساحل القادمة من (منباسة) و(دار السلام) و(كلوة) وهي الآن أحد موانيء (موزمبيق)، وكانت قديما ميناء بلاد الذهب، ويسميها ابن بطوطة بلاد (الليميين)، وقال إن معدن الذهب على مسيرة شهر من (سفالة) [٧]. وهي من الموانيء التي مازالت محتفظة بأسمائها العربية على هذا الساحل.

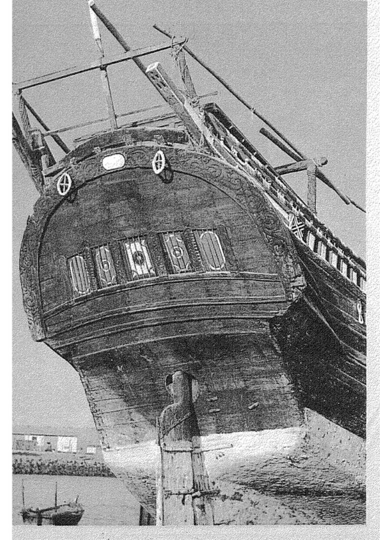
وإذا ذكرت (سفالة)، عند الجغرافيين العرب، تذكر بعدها بلاد (الواق واق)، وهم غير (واق واق) الصين، ويسميهم ابن الفقيه (واق واق) اليمن، أي الجنوب، تمييزا لهم عن (واق واق)الشرق [٨]. وكان هذا الاسم يطلق على من لهم أذناب من البشر، لكن (واق واق) افريقيا، لم يكن لهم أذناب طبيعية كأذناب بعض سكان جزر (الفلبين) و(أندونيسيا) وهي أذناب الواحد منها بحجم إصبع الخنصر. أما (واق واق) جنوب افريقيا، فكانوا يلبسون جلود الحيوانات المفترسة دون أن يفصلوا عنها الأذناب، فكانوا إذا مشوا يهزون الأذناب خلفهم، كما تفعل الحيوانات [٩].

مواسم الرحلات

لم يذكر المسعودي الرياح التي جرى بها مركبه من (صحار) الى (قنبلو) ولا التي عاد بها الى (صحار). كما لم يذكر مواسم رحلاته، وطرقها. والمقدسي أيضا لم يذكر الرياح التي سافر بها مركبه في (الخليج البربري) من (باب المندب) الى ساحل عُمان الجنوبي، ولا طريقه فيه. فمثل هذه المسائل الملاحية، لا يهتم بمعرفتها عادة، إلا البحار، أما غيره من ركاب السفينة، فلا يهتم إلا بوصف أهوال البحر ومشاق السفر.

لكن ذلك لا يعني أن مواسم الملاحة وطرقها عند بحارة عصر المسعودي تختلف عن مواسمها وطرقها عند بحارة العصور المتأخرة، فطبيعة تكوين أي بحر ومواسم الرياح وجهاتها فيه هي التي تحدد مواسم ركوبه والطرق الآمنة فيه. ومن المعلوم أن الرياح السائدة في الجزء الغربي من المحيط الهندي، فيما بين شرقي افريقيا والهند هي الرياح الجنوبية الغربية، أو الدبور، ويبدأ موسمها غالبا في عرض البحر في شهر مايو وينتهي قبل نهاية سبتمبر، وتسمى (الكوس) عند البحارة.





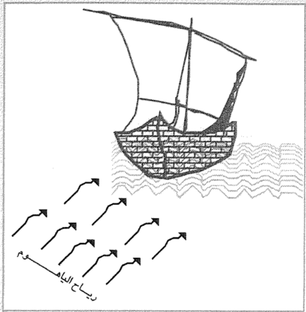
ومن أواخر شهر سبتمبر يبدأ، عادة موسم هبوب الرياح الشمالية الشرقية، أو الأزيب، وهي تقابل في مهبها الرياح الجنوبية الغربية، وينتهي موسمها في أوائل شهر مايو تقريبا.

ويحدث في أيام الشتاء أن تهب الريح من الناحية الشمالية الغربية فتسمى عند البحارة بريح الشتاء. وريح (البنات) نسبة الى مجموعة كواكب (بنات نعش الكبرى) . المعروفة عند الفلكيين بكواكب (الدب الأكبر) ، لأن هذه الريح تهب من جهة مغيب هذه الكواكب، فتقاطع طريق المركب الذي يسير بالرياح الشمالية الشرقية الى الجهة الغربية والجنوبية الغربية. غير أن مثل هذه الريح لا تدوم إلا فترة قصيرة ، تعود بعدها الريح الى مهبها الأصلي.

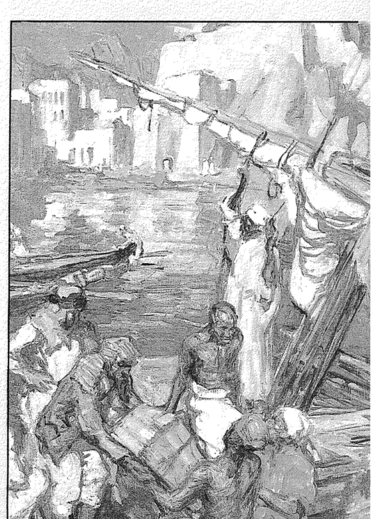
ومثل هذه الريح التي تقاطع مجرى الرياح الشمالية الشرقية ، ولا تهب إلا في فصل الشتاء وبعض من فصل الربيع، الريح الجنوبية الشرقية ، وتهب من ناحية مطلع كوكبة (العقرب) فتسمى عند البحارة بالريح (العقربي). وقد تهب الريح من ناحية الجنوب . فتعترض طريق المسافر من شمالي ساحل الهند الغربي الى عُمان وساحل اليمن الجنوبي. وتهب في فصل الشتاء أيضا وتسمى عند البحارة بـ(الدفانة).

تلك هي الرياح التي كانت المراكب الشراعية تقطع بها القسم الغربي من المحيط الهندي طولا وعرضا، وكذلك البحار المتفرعة منه، وأثناء موسم الرياح الجنوبية الغربية ، في فصل الصيف، تكون الريح في كل من البحر الأحمر والخليج شمالية وتسمى بريح (الشمال) ، وهي غير ريح الشتاء أو (البنات)المتقدم ذكرها.

وأثناء فترة شدة الرياح الجنوبية الغربية من أول شهر (يونيو) الى منتصف(أغسطس) تقريبا تتوقف الملاحة الشراعية في عرض المحيط بين سواحل شرقي افريقيا وجنوبي جزيرة العرب، وغربي الهند، وتسمى هذه الفترة (الغلق) ، لأن البحر يغلق خلالها، ولا ينفتح للملاحة إلا حينما تخف حدتها من أواخر شهر أغسطس الى حين توقفها في أواخر شهر سبتمبر ، ويسمى موسم السفر في هذه الفترة (الداماني) و(الديماني) و(المفتاح)، لأن البحر ينفتح فيها للملاحة. وتسافر فيه المراكب من سواحل جزيرة العرب الجنوبية الى الهند، ومن شرقي افريقيا الى كل من الهند وجزيرة العرب. ويكاد السفر لا يتوقف طوال العام بين ساحل عُمان الشرقي والجزء الشمالي من ساحل الهند الغربي، أو ما يعرف باقليم



وضع الشراع في حالة رياح الياهوم



(جوزرات) . وهناك مواسم أخر تسافر فيه المراكب بالرياح الجنوبية الغربية، بين الأماكن المذكورة يسمى موسم (رأس الريح) و(الغلق)، لأن البحر يغلق بعده كما ذكرنا . قال ابن ماجد في «الحاوية»:

وينبغي معرفة الأرياح   ومغلق البحر والمفتاح
فغلقه يمكث ربع عام   مدة تسعون من الأيام

ففي (مايو) الشهر الأول من موسمها أعني الريح، لا تكون عنيفة ، فتسافر فيه المراكب ، وتصل الى الهند قبل أول شهر (يونيو) ، فموسما السفر بالريح الجنوبية الغربية - كما نرى - ضيقان جدا. فمن تأخر سفره في موسم (الديماني) ترده الريح الشمالية الشرقية قبل وصوله الى الهند، ومن تأخر سفره في موسم (رأس الريح) تشتد عليه الريح فلا يسلم من التلف قبل أن يصل الى الهند.

وليس صحيحا ما اعتقده بعضهم من أن العالم الروماني (بليني) يعني بقوله : أن المراكب اليونانية والرومانية التي تريد السفر الى الهند، كانت تقلع من (برينك) أحد موانيء مصر على البحر الأحمر، في أول شهر (يوليو) - لا يعني أن هذه المراكب كانت تقطع بحر الهند في أيام شدة الرياح الجنوبية الغربية [١٠]. فهو يقول أيضا أن المراكب تصل الى مضيق (باب المندب) في نهاية (يوليو). وهذا يعني أن المراكب الرومانية كانت تصل الى موانيء ساحل جزيرة العرب الجنوبي في أول شهر أغسطس، الشهر الذي كانت المراكب العربية تستعد فيه حتى في أيام ابن ماجد ، للسفر الى الهند في موسم (الديماني) ، المتقدم ذكره.

أما موسم الرياح الشمالية الشرقية فإن السفر خلاله لا يتوقف خاصة في جزيرة العرب والهند والسند الى سواحل شرقي افريقيا، إلا في الأيام التي يتوقع فيها حدوث عواصف بحرية ، أو طوفانات ، كما تسمى عند البحارة، كأيام ريح (الشتاء) أو (البنات) ، وطوفانها يضرب من جزيرة (مصيرة) الى قرب (باب المندب) وقد يشمل المناطق المجاورة لهما، ويسمى (طوفان البنات) . ويضرب في شهر يناير ، فيتوقف السفر غالبا فيه بين عُمان وشرقي افريقيا، إلا أن الطوفانات لا تحدث كل سنة. وإذا حدث أن بدت علائم قرب هبوب عاصفة، فإن المركب يلجأ الى أقرب مرسى ، أو تنزل أشرعته إذا كان في عرض البحر، ويفصل الدقل الكبير إذا رأى النواخذة في بقائه أثناء العاصفة خطرا على المركب، وريح الشتاء التي تثير هذه العاصفة تأتي من الناحية الشمالية الغربية، وفي شهر اكتوبر قد تهب في بعض السنين عاصفة بحرية في (الخليج البربري) تثيرها ريح تهب من ناحية الجنوب الشرقي، من مطلع كواكب (العقرب)، وهي مشهورة عند البحارة بـ(طوفان الأحيمر). وفي أواخر شهر ديسمبر، تهب عاصفة قوية، في بعض السنين، في خليج (هرمز) والمياه المجاورة له وأعظم طوفان هو (الطوفان التسعيني)، ويسميه بعضهم (الشلي)، فهو إن كان قويا يعم جميع نواحي المحيط الهندي، وبحر الصين وأندونيسيا، يضرب في شهر (مارس) وقد يتقدم في بعض السنين، أو يتأخر ، ورياحه تهب من الناحية الشمالية الشرقية.

هذه هي أشهر العواصف البحرية التي تتوقع البحارة حدوثها أثناء موسم الرياح الشمالية الشرقية، من أول (أكتوبر) الى أواخر (ابريل) والعجيب أن أصدق علامة على قرب هبوب العاصفة أو الطوفان، كانت معروفة لدى البحارة منذ عهدهم الأول بالملاحة في المحيط. وهي «حرارة الماء وظهور السرطان على سطحه» ولم يكتشفها العلماء الا منذ عدة سنوات. أما الرياح الجنوبية الغربية فتثير الأمواج العظيمة في (الخليج البربري) وغيره من البحار لكن لاتخالطها طوفانات .

والسفر من (عمان) الى بلاد (السواحل) لا يتوقف من أول موسم هبوب رياح الأزيب، أي الرياح الشمالية الشرقية، الى نهاية شهر (فبراير) . أما العودة من (السواحل) الى عُمان برياح الدبور، الجنوبية الغربية ،

بالرياح الجنوبية الغربية رحلة العودة من بلاد السواحل الى عُمان . امواج الخليج البربري

فكان لها موسمان . أولهما في أواخر شهر (ابريل). والثاني في أواخر شهر (أغسطس).

الطــرق

للسفر في البحر طريقان طريق تسير بحذاء الساحل ولا تفارقه، وتسمى (الطريق البرية) أو (الديرة البرية)، كالطريق من (صحار) الى (رأس الحد) . والطريق الآخر هي التي تفارق البر، وتقطع عرض البحر، الى بر آخر، وتسمى (الطريقة المطلقة) أو (ديرة المطلق) ، كالطريق من (رأس الحد) الى ساحل (جوزرات) بالهند.

وعلى هذين الطريقين كانت المراكب تسافر من (عُمان) الى (السواحل) وعليهما كانت تعود من (السواحل) الى (عُمان) . فمن (صحار) الى (رأس الحد) تسير في الطريق المحاذية للساحل، أي في (الديرة البرية)، ومن (الحد) تنطلق الى جزيرة (مصيرة) ، أي تفارق البر الى (مصيرة) ومن (مصيرة) أو من (نوس) تنطلق في (ديرة المطلق) الى جزيرة (عبدالكوري). بين جزيرة (سقطرة) ورأس (غرد فوي) أو (غردفون)، ويسمى انطلاقها من جزيرة الى جزيرة أخرى، أو من بر الى بر آخر منفصل عنه ـ يسمى (عبرة) عند البحارة المتأخرين، ويكون مجراها من (مصيرة) أو (نوس) نحو جهة (مغيب الحمارين) على ثلاث وثلاثين درجة ودرجة إلا ربعا غربي (القطب الجنوبي)، الى جزيرة (عبد الكوري) ومن (عبدالكوري) تنطلق الى مرسى (حافون) على ساحل الصومال الشرقي، ومن (حافون) تساير هذا الساحل الى موانيء بلاد (السواحل) : (كينيا) و(تنزانيا) . وتقطع (الخليج البربري) في طريقها الى جزيرة (عبدالكوري) وتدفعها الرياح الشمالية الشرقية من المؤخرة، وتسمى (ياهُوم) عند البحارة المتأخرين، أو تدفعها من أحد جانبي المؤخرة، فتسمى (ريح القنديل) . وتكون الريح في هذه الحال ملائمة لمجراها ، أعني مجرى المراكب، من (مصيرة) الى (عبدالكوري) ، بحيث تقطع هذه المسافة في أسبوع تقريبا، إن لم تعترض مجراها ريح (البنات) وأمواجها.

وطريق العودة من (السواحل) هي نفس طريق السفر إليها ، ولكن بعكس اتجاهها ، فمن الموانيء الجنوبية كميناء (كلوة) و(سفالة) تساير المراكب الساحل الافريقي الى ميناء (حافون) ، بمساعدة الرياح الجنوبية الغربية (الكوس)، وقبل وصولها الى خط الاستواء، تتعرض عادة، للأمطار في هذا الموسم. ومن (حافون) تنطلق الى جزيرة (عبدالكوري)، في اتجاه (مطلع النعش) على اثنتين وعشرين درجة ونصف شرقي (القطب الشمالي) ، وتستعين على تحديد جهته بالنظر الى بيت الابرة (الديرة) (البوصلة) . وعكس هذا المجرى (مغيب سهيل) من (عبدالكوري) الى (حافون). ومن (عبدالكوري) تنطلق بالرياح الجنوبية الغربية عبر (الخليج البربري) في اتجاه (مطلع الناقة) على ثلاث وثلاثين درجة ودرجة الا ربعا ، شرقي (القطب الشمالي) ، فتقابلها في الخليج الأمواج العظيمة المعروفة بالزحون عند البحارة والتي شاهد أهوالها كل من المقدسي والمسعودي، وكان بعض المراكب لا يقطع (الخليج البربري) إلا فيما بين (نوس) على ساحل (ظفار) وجزيرة (عبدالكوري) في السفر الى (السواحل) والعودة منها . ومن (نوس) تساير ساحل عُمان الجنوبي ثم الشرقي الى (صحار). ولم تتوقف رحلات السفن الشراعية هذه إلا منذ عهد قريب جدا.

المراجـــــع

١ – انظر كتابي «البعد الجغرافي للملاحة العربية في المحيط الهندي» إصدار وزارة التراث القومي والثقافة (مسقط ١٩٩٤).

٢ – العلامة نور الدين عبدالله بن حميد السالمي، تحفة الاعيان بسيرة أهل عُمان، ج ١ ص ٧٤–٧٦.

٣ – The Periplus of the Erythraean Sea , Trans, by W.H.. Schoff (New York 1919) pp. 28 -32.

٤ – المقدسي ، أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم (ليدن ١٩٠٦)، ص ١١ – ١٢.

٥ – أبو الحسن علي بن الحسين المسعودي (ت ٣٤٦هـ) مروج الذهب ومعادن الجوهر ، ج ١ ص ١٢٢ (دار الأندلس ـ بيروت).

٦ – شهاب الدين أحمد بن ماجد، أرجوزة (السفالية) ، تحقيق (شوموفسكي) ترجمة الدكتور منير مرسي (عالم الكتب ـ القاهرة).

٧ – أبوعبدالله محمد بن عبدالله المعروف بابن بطوطة، تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار ، ج١ ص ١٦٣ (القاهرة ١٩٦٧).

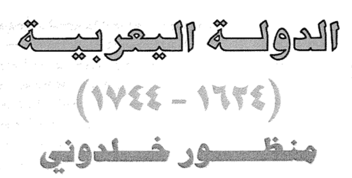
٨ – ابن الفقيه ، مختصر كتاب البلدان ، (عن الترجمة العربية لكتاب جورج حوراني «العرب والملاحة في المحيط الهندي»).

٩ – Basil Aavidson, The African Past pp. 134 - 41.

١٠ – The Periplus , p. 227.

★ باحث من اليمن.





عبدالملك الهنـائي *

ترجمـة : **عبدالله الحراصي** *

هذه الدراسة محاولـة لتطبيق نظرية ابن خلدون حـول نشوء الدول وانهيارها على الدولـة اليعربية التي ظهرت في عُمان وامتدت لتصبـح امبراطورية واسعة مزدهرة اقتصاديـا لفترة تربو على القرن (بين عام ١٦٢٤ - ١٧٤٤) . وتجادل هذه الـدراسة أن الدولة اليعربيـة هي مثل كثير من الـدول التي وصفها ابن خلـدون في كتابه المقـدمة ، ولابد في البـداية من استعراض مـلامح هذه النظـرية واطروحـاتها التي وصفها ابن خلدون في كتـابه الشهير المعروف بمقدمة ابن خلـدون، وكذلك الدراسات التي تنـاولت هذه النظريـة بالتحليـل مثل دراسـة لاكوست (١٩٦٦) ومحمـد عابـد الجابري (١٩٩٢) وحسـب هنداوي (١٩٩٦).

الخلفية النظرية

تعتبر الدولـة من أهم القضـايا التي تعـرضت للنقـاش من قبل البـاحثين في العديد مـن الحضارات والأزمنة التاريخية، وعلى الرغم من أن الدارسين الغربيين مـن أمثال هيجل وماركس وفيبر، وحديثا مان وسكوكبول وهاليوس، قـد قدموا اسهامات عميقة في هذا الموضوع، إلا أن العـالم العربي ابن خلدون هو بحق رائد دراسة الدولة. ففي كتابه المعروف بمقدمة ابن خلدون دراسة يتناول فيها من بين أمور أخرى الدوافع والأسبـاب التي تقف وراء قيام الدول وأفولها، ويـؤكد ابن خلدون على ارتباط نظـريته بسكان المناطـق الجافة كالعـرب والبربر والترك والتركمان والصقـالبة (ابن خلـدون ١٩٩٦، ١١٥). غير أن ابن خلدون يركز على أن العصبية لا تتواجد في أغلب العالم الاسلامي، ويرى انه اذا استقرت الدولة وتمهدت فإنه قد تستغني عن العصبية (مص ١٤٢).

ويـرى ابن خلـدون في الدولـة ضرورة اجتماعية ذلـك لاحتياج النـاس الى الوازع الـذي يكبح ميـل الانسان الطبيعي الى العنف (مص ١١٤) والفكـرة المحورية عند صاحب المقدمة هـي «العصبية» وهي ما فسرها البعض على انها الشعور الجماعـي ، غير أن ثمة تعريفات أكثر عمقا كتعريف لاكـوست الذي يرى أن العصبية «هـي حقيقة اجتماعية ـــ سياسيـة غاية في التعقيـد، ذات أبعاد نفسانيـة مهمة» (لاكـوست ١٩٨٤، ١٠٣). ومـن التعـريفات الأخـرى تعـريـف الجابـري الـذي يرى بـأنها «رابطـة اجتماعيـة ـ سيكولوجية شعـورية ولا شعورية تربط بين افراد جماعـة ما قائمة على القرابة الماديـة أو المعنوية ربطا مستمرا يبرز ويشتد عندمـا يكون هناك خطر يهدد أولئك الأفراد كـأفراد أو كجماعة» (الجابري ١٩٩٢، ٢٩٧). ان نظريـة ابن خلدون ترى أن الغـاية التي تجري اليها العصبيـة هي الملك، وهو مـا لا يتحقق الا بالالتحام بين أفراد مجموعة تشترك في نفس العصبية (ابن خلدون ١٩٩٦، ١٣١).

هذه الورقة جزء من دراسـة عـن الـدولـة العمانيـة وقـد قـدمـت بـاللغـة الانجليـزيـة في المؤتمر الـدولي الألماني حـول عُمان في بـون، يونيو ١٩٩٨.

* باحثان وجامعيان من سلطنة عمان.

وهنـاك مفهـوم آخر في نظـريـة ابـن خلدون هـو مفهـوم العمـران، وهـو ضـد الخلاء ويعني بـه ابـن خلـدون الاجتماع البشري الذي يتم من التساكن والتنـازل في قطر أو مكان ما ومن العمران ما هو حضري وما هو بدوي (الجابري ١٩٩٢، ٢٩٩). ويستخدم ابن خلـدون لفظ العمران في مواضع عـدة في المقدمة، ويهبه معنـى متنوعا شاسعـا يغطي كل شيء من مفهـوم العالم المسكون الجغـرافي الى مفهوم الاجتماع، وهنا يفرق ابـن خلدون ثـانية بين شكلين مـن أشكال العمـران، وهما العمران البـدوي والعمران الحضري. ويشير الأول الى حياة سكان الريف، والبدو على وجـه الخصوص ، أمـا العمران الحضري فيشير الى سكـان المدن سواء أعـاشوا في مدن كبيرة أو في قرى صغيرة (لاكـوست ١٩٨٤، ٩٣). وحسب هذه النظـرية فإن قيام الـدول يتم خلال فترة التحـول مـن حـالـة العمران البـدوي الى حـالـة العمـران الحضري (هنداوي ١٩٩٦، ٨٧).

ويضيف ابـن خلدون بأن «كـل دولة لها حصة مـن الممالك والأوطـان» (ابـن خلـدون ١٩٩٦، ١٥٠)، وان للـدول «أعمارا طبيعية كما للأشخاص» يقدره ابـن خلدون بمائة وعشرين عاما (مـص ١٥٩). ويضيف بـأن «الدولـة تنتقـل في أطوار مختلفـة وحالات متعددة، هي على وجه العمـوم لا تتجاوز خمس مراحل (مص ١٦٣)، لكل مرحلة منها ما يميزه من الصفات والملامح.

المرحلة الأولى هـي مرحلـة الظفر، وهـي مرحلـة يتم فيهـا الاستيلاء على الملك من الـدولة التـي سبقتها. وفي هـذه المرحلة يكون الحاكم نموذجا يقتدي به الناس فيجبي الضرائب، ويحمي الأراضي ، ويقدم الحماية العسكـرية ، ولا يدعي الحاكـم في هذه المرحلة بشيء الى درجة استبعاد الرعية. أمـا المرحلة الثانية فهي مرحلة الاستبداد، حيـث يأخذ الحاكم في ادعاء الملك لـذاته، نابذا رعيته، مانعا اياهم من محاولة مشاركتهم له في نصيب مما معه. وفي هذه المرحلة يهتم الحاكم في جذب المؤيـدين والتابعين بأعداد كبيرة، وغاية ذلـك هي كبح توق رعيتـه الذين يشاركـونه نفس العصبية. أمـا المرحلة الثالثة التـي يسميها ابن خلدون بـالفراغ والـدعة ففيهـا يتمتع النـاس بثمار الملـك، حيث يحصلـون على الممتلكات وينشئون المشـاريع العظيمة والصروح الباقية الخالدة، وفيهـا يدفـع الحاكم لجنـوده مبـالغ كبيرة مـن المال، ويمدهـم بالدروع والأزياء الحسنة، «فيباهـي بهم الدول المسالمة ويرهب الدول المحـاربة». أمـا في المرحلة الـرابعة وهـي مرحلـة القنوع والمسالمة فيكون فيهـا الحاكم راضيا بتقليد مـن سبقوه دون أن يبذل جهدا للاتيان بسياسـات أو قوانين جديدة ويعيش الحاكم حالة سلـم مع الآخرين. أمـا في المرحلة الأخيرة، مرحلة التبـذير والاسراف، فيأخـذ الحاكم فيها بتبـذير الثروات التـي ورثها في المتع والملذات ويكـون للحاكم أتباع سيئون وضيعـون يأتمنهم على أهم أسرار الدولة. وبوصول الـدولة الى هذه المرحلة يستولي الهرم على الـدولة، حيـث تنهـار الدولـة في نهايـة المطاف (ابـن خلدون ١٩٩٦، ١٦٤). غير أن قوة العصبية قد تصل الى ذروتها قبل أن تهرم الدولـة، ويحدث هذا حينما تحتاج الدولـة الحاكمة لطلـب العـون مـن جماعة أخـرى للمسـاعـدة في السيطـرة على الأوضـاع، وفي مثـل هـذه الحالات تتضمـن الـدولـة الحاكمـة المجموعة التـي تتمتع بالعصبية الأقـوى من بين تابعيها الـذين تستخدمهم لتنفيذ سيـاساتها. وهذا يعني تأسيس ملـك جديد، يتمثل دوره في تقديم العون للملك القائم.

وبالنظر الى هذه السمات والخصائص وبتتبع تاريخ الدولة اليعربيـة ، يظهر لنـا جليا أن نظـرية ابـن خلدون تفسر تفسيرا مقبـولا تطور الـدولـة العمانية خـلال تلـك الفترة مـن الزمـن. فبالاضافـة الى أن دولة اليعاربة استمرت مائة وعشريـن عاما ، وهي نفس الفترة التي اقترحها ابن خلدون، فمن الجلي أيضا بأن العصبية في شكلهـا الدينـي كانـت المحرك الأسـاس لقيام هـذه الدولـة. اضف الى ذلك أن دولة اليعـاربة قد تطورت في مـراحل تماثل تلـك التي رآهـا ابن خلـدون. غير أنه على الـرغم مـن ذلك يتوجب التـأكيد إن هذا لا يعني أن العوامل الاقتصـادية لم يكن لها تأثير في ذلك. فالعامل الاقتصـادي قد ساهم الى حد كبير جدا في اتسـاع الدولـة العمانيـة في الخليـج وسواحـل الهنـد وشرق افريقيا في مرحلة تالية.

العصبية الدينية

لقد كـان جليا منـذ البدايـة أن الدافـع وراء انتخاب الامـام ناصر بـن مرشـد أول أئمة اليعـاربة كـان مزيجا مـن العصبية الـدينية والقـومية.. وهـذا الرأي تـؤكده كثير مـن أحداث ذلـك الوقت، وخصـوصـا خلال السنين الأولى من عهد اليعـاربة، وقد كان الامـام ناصر، مثله مثـل كل الائمة الـذين سبقوه، مـرشـح العلماء. حيث اجتمـع ما يقـرب من الاربعين عـالما في الرستـاق واعطوه البيعة في عام ١٦٢٤. ويعـزو المؤرخون العمانيون مثل ابـن قيصر وابن رزيـق والسالمي، السبـب وراء انتخاب الامـام ناصر الى ما دعوه بالفساد والاضطهاد والطغيان والانقسام بين النـاس في كثير مـن الأمور (السـالمي ١٩٣٤، مجلـد ٢، ص ٣). أضف الى ذلك أن انتخاب ناصر بن مرشد قد أعقب بفترة قصيرة استيـلاء البرتغاليين على صحـار الذي عمـق العصبيـة الدينيـة والقـــوميـــة بين المسلمين العـرب العمانيين ضـــد النصـــارى البرتغاليين. وفي واقـع الأمر أن عمان، آنئـذ، كانـت تعيش أزمـة سياسيـة واجتماعية عميقة، حيـث كانـت ثمة أكثر مـن خمسة مراكز متصارعـة من مراكز القوى في عُمان. وكانـت هذه القوى تتمثل في النباهنة في الـرستاق، وآل عمير في سمائل، وبني هناءة في بهلا، والجبور في الظاهـرة إضافة الى البرتغاليين في السـاحل. وكـان هذا يعنـي أن المجتمع العماني كـان مشرذمـا، وما كـان بمقدور أي من هذه القـوى متفردا إنهاء الصراع والسيطرة على القوى الأخرى وتوحيد البلاد.

ويرى جلنر انـه في أوقات التأزمات الاجتماعيـة يظهر قائد ديني يوحد القبائل في رابطة جماعية أكبر (خوري ١٩٩٠، ٩٧)، وهـو تمامـا مـا حدث في عُمان في تلـك الفترة، حيـث جمع أبـرز العلماء حينها خميـس بن سعيـد الشقصي بقية العلماء وأعطـى البيعة لناصر بن مرشد، معيدا بذلك نظام الامامة الاباضية الذي كان قد تعطل في زمن النباهنة. وقد كان انتخاب ناصر بن مرشد ذا دلالة مفادها ان العلماء قد أعـادوا الروح الى الاباضية التي لم تكن مذهبا دينيا فحسب وانما كانت دائما ايديولوجية مشتركة للعمانيين لوحدة عُمان واستقلالها، غير أن هذا لا يعني أن ناصر بن مـرشد كان منـذ البداية مقبـولا على المستوى الوطنـي، فقد وقفت بعض القبائل والمدن العمانية، ومنها ما كان تحت سيطرة أسرته نفسها، ضده ومنذ البدء قام الامام بمعونة العلماء بتركيز جهوده على اعادة توحيد البلاد ، مبتدئا بأسرته التي كانت تحكم الرستاق ونخل، وهو الأمر الـذي استغرق تحقيقه حوالي ثمانية أعوام. حيث دخل أولا قلعة الرستاق وطرد منها ابن عمه ، مالك بن ابي العـرب. غير أن المعارضـة الرئيسيـة جاءت مـن الجبور والمتحـالفين منهـم تحت إمـرة نـاصر بن قطـن، حيـث كـانـوا مسيطـريـن على الظـاهرة ويجدون الـدعـم في ذلـك في منطقـة الاحساء في شرق الجزيرة العربية.

لقـد تجلت العصبيـة الـدينيـة أيضا في دور العلماء في تلـك الفترة، حيث إنهم لم يقتصروا على انتخاب الامـام فحسب بل أن كثيرا منهـم من أمثـال خميس الشقصي ومسعـود بن رمضـان وخميس بن رويشد كانوا قـادة للحملات التي شنت على القبائل المعـارضـة وعلى البرتغـاليين. وأخيرا فـإن العصبيـة الـدينيـة والقوميـة قد تمثلـت أيضا في الاتفـاق الذي وقـع بين العمانيين والبرتغاليين عقب الهجمة الأولى على مسقـط في عام ١٦٤٣، وقد نـص الاتفاق على أنـه يتـوجب أن يعيد البرتغـاليون ممتلكـات الشيعـة وممتلكـات قبيلة العمـور التـي كـان البرتغاليـون قـد صادروها في صحار (السالمي،ج٢، ١٠).

مراحل الدولة الخمس

واذا كنا قـد رأينا أن العصبيـة الدينيـة كانـت هي العـامل المحرك وراء قيام الدولة اليعربيـة، فإن الخطوة القادمة تتمثل في تحليل تطـور تلك الدولـة. فالـدول حسب ابن خلـدون لها عمر محدود ولاتزيد على ثـلاثة الى أربعة أجيال. وعلى هـذا الاساس فإن كـل الدول تعيش خمس مراحـل تطور، هـي مرحلـة الظفر، ومرحلـة الاستبداد، ومرحلـة الفراغ والـدعة، ومرحلـة القنوع والمسالمة ومرحلة التبذير والاسراف.

مرحلة الظفر

اتسم الاقتصـاد العماني طوال التاريـخ بالثنائيـة ، فهناك التجارة البحـرية على الساحل والـزراعة في الداخـل.وكما أشرنا سابقـا فإن ابـن خلدون يميـز بين حياة الصحـراء أو ما اسماه بالعمـران البدوي، وحيـاة المدن، أو العمران الحضري. فـالأول يرمـز لحياة سكان الريـف على وجه العموم، وليس البـدو فقط بينما يرمز الثاني لحياة السكـان المدنيين ، سواء عاشوا في المدن أو في القرى ، ومـا من شـك أن اقتصاد المنطقـة الداخليـة، حيث قامت دولة اليعاربـة ، له سمات العمـران البدوي حيث كـانت الزراعة عمـوده الفقري، بينما تميز اقتصاد الساحـل الذي كان تحت سيطرة البرتغاليين بسمات الاقتصـاد الحضري . وحسب ابن خلدون فـإن الدولة تتكون عند التحول مـن العمران البدوي الى العمران الحضري.

لقد انتبـه الامام نـاصر بن مرشـد مبكرا الى أهميـة الملاحة لاقتصاد البـلاد.. ولذا فقـد قام بجهـود عظيمة لاستعـادة مدن الساحل العماني وبلداته مثل جلفـار وصحـار ومسقط من أيدي البرتغاليين. وكان أول انجازاته في هذا الخصوص تحرير جلفار في عام ١٦٣٣، وفي فترة قصيرة تم تحرير المنطقة الساحلية كلها باستثنـاء مسقط. كما شرع الامام أيضـا في جهود دبلومـاسية كبيرة غايتهـا منع البرتغـاليين من السيطـرة التامـة على تجارة المحيط الهنـدي، فقام بـدعوة شركة الهند الشرقية الانجليـزية لـلاتجار مع عُمان عبر مـوانيء صحـار والسيـب حيث وقعت اتفاقيـة بين الامام وفيليب وايلـد، ممثل الشركـة، في عام ١٦٤٥ (باقـر ١٩٩٢، ٢٨). واستمر الامـام في ذلك الـوقت في الاعـداد العسكري، وقـام بهجمة ثانيـة على مسقط كان على رأسهـا أحد العلماء عـام ١٦٤٨، وقـد أدت هـذه الهجمـة الى اتفـاقيـة بين العمانيين والبرتغاليين الذيـن كان يقودهم دوم جوليـاو نورونا القـائد العـام في مسقـط، حيـث اتفـق الجانبـان على أن يـدفـع البرتغـاليـون الجزيـة للعمانيين، وأن يسمـح للسفـن العمانيـة بالابحـار للخارج دون تفتيش على شرط أن تحصـل على رخص برتغالية في رحلات العـودة، وعلى ألا يدفع العمانيون أي رسوم ضريبية في مسقط (لورمير ١٩١٥، الجزء الثاني، القسم الثاني ، ص ٤٠٠).

ويمكن اعتبـار الفترة التي بدأت بـانتخاب الامام نـاصر بن مرشد امامـا حتى بعيد تحرير مسقط المرحلة الأولى مـن الدولة اليعـربية. وتحمـل هذه المرحلـة الكثير من السمات التـي تحدث عنهـا ابن خلـدون في وصفه لمرحلة الظفر. فقـد اشتهر الامـام نـاصر بكونـه نمـوذجا للشـوري، والعـدل والتقوى، ولم يـدع لنفسه شيئا يخص به عن بقيـة العمانيين، وعلى الرغم مما عرف عنه من قلـة ثروته فإنه لم يحاول فرض ضرائب جـديدة، وكان النوع الوحيد من الضرائب في عهـده هو الزكاة التي أصر على أن يدفعها الأغنيـاء بدقة وصرامة ليتـم توزيعـا توزيعـا عادلا على الفقراء ، وأثر عنه أيضا أنه منع معاونيه من القيام بأي عمل من أعمال التجـارة (السالمي ١٩٣٤، ج٢، ٤٩). ومـن الأمثلة التـي

تبين تحمل الامام وصبره على خصومه أنه عفا عن كل من عارض حكمه كحكام نخل ونزوى، وحث مساعديه أيضا على اتباع نفس السياسة. وفي الرسائل التي بعثها الى ولاته وقواده العسكريين كان كثيرا ما يشدد على أهمية مشاورة العلماء والوجهاء في شؤون الحكم. غير أن تسامح الامام ناصر مع خصومه ومشاورته أهل الحل والعقد يجب ألا يعتبر علامة ضعف تحسب على الامام بل هي دليل على مرونته العملية التي ساعدت في اعادة النظام وتوسيع قوة الدولة (مايلز ١٩٦٦، ٢١٠). وبعد حوالي ستة وعشرين عاما من الحكم توفي الامام ناصر بن مرشد في ابريل ١٦٤٩ وعقب وفاته مباشرة انتخب ابن عمه سلطان بن سيف الأول. وعلى الرغم من أن فترة حكم الامام ناصر كانت ذات طبيعة عسكرية وحربية إلا أنه لم يحاول انشاء جيش دائم أو مؤسسات دائمة، فالامام كان مستندا على القوى القبلية التي يقودها العلماء. ولم يبدأ اليعاربة في تكوين مؤسسات دائمة لدولتهم إلا عقب تحرير مسقط خلال عهد الامام سلطان بن سيف بن مالك عام ١٦٥٠.

وقد اعتبر البرتغاليون وفاة الامام ناصر فرصة سانحة أمامهم كي يتملصوا من المعاهدة التي وقعوها عام ١٦٤٨، حيث إنهم اعتبروها في غير صالحهم (مايلز ١٩٦٦، ٢٠٤)، فرفضوا دفع الجزية ومنعوا العمانيين من الوصول الى مسقط للتجارة، وهذا ما حدا بالامام الجديد الى عقد العزم على الاعداد لحملة قاضية على البرتغاليين في مسقط، حيث استطاعت قوة عظيمة من العمانيين يقودهم الامام نفسه تحرير مسقط في يناير من عام ١٦٥٠، مما أدى الى طرد البرتغاليين من آخر مواقعهم في الجزيرة العربية. وعلى الرغم من انهم حاولوا مرارا استرداد مسقط خلال الأعوام ١٦٥٢، ١٦٦٩، ١٦٩٣، ١٦٩٩ الا أن جميع هذه المحاولات باءت بالفشل، وظلت البحرية العمانية صاحبة اليد الطولى في المنطقة لفترة طويلة من الزمن.

مرحلة الاستبداد

يمكن اعتبار السنين الأولى من حكم الامام سلطان بن سيف الأول الى حد كبير استمرارا لمرحلة الظفر، ذلك أن الامام كان يتمتع بنفس السمات التي ميزت الامام ناصر، وانتهج نفس سياسته، ففي الايام الأولى من عهده، زار عمان مبعوثان هولنديان لاستشفاف امكانية التوصل الى اتفاقية بين شركة الهند الشرقية وعُمان، وقد وصفه المبعوثان بأنه انسان عادي مثله مثل أي جندي أو فلاح، وأنه ما كان يتخذ أي قرار دون استشارة من يحضر مجلسه الذي كان مسموحا للجميع بحضوره (سلوت ١٩٩٣، ١٩١). غير أن طرد البرتغاليين من مسقط أدخل عناصر جديدة دخلت بها دولة اليعاربة المرحلة الثانية من مراحل تطور الدول وهي مرحلة الاستبداد. وكان أهم تطور في هذا الطريق هو مشاركة العمانيين في التجارة العالمية، ودلالة ذلك هي أن اقتصادهم قد انتقل من العمران البدوي الى العمران الحضري. وقد استلزم مثل هذا التطور اقامة مؤسسات للدولة حيث تم تكوين جيش وأسطول وجهاز حكومي كما تم تنظيم العلاقات بين عُمان والقوى الاقليمية والدولية. وتتميز فترة حكم الامام سلطان بن سيف الأول بأنها هادئة نسبيا على الصعيد الداخلي (مايلز ١٩٦٦، ٢١٣). ففي عصره «اعتمرت عُمان، واستراح الرعية، وزهرت البلاد، ورخصت الأسعار، وصلحت الثمار» (السالمي ١٩٣٤، ج٢، ٤٥).

وكانت موارد الدولة حتى ذلك الوقت تعتمد على الغنائم والزكاة وقليل من ايرادات بيت المال (ولكنسون ١٩٨٧، ١١٨). الا أن التوسع في التجارة أعفى الدولة تدريجيا من الاعتماد على الغنيمة والزكاة باعتبارهما المصدرين الأساسيين للدخل، وهذا ما مكن الامام الجديد من تكريس جهوده في تنظيم الدولة، حيث أنشأ نظاما بيروقراطيا يتمتع بمساندة قوى عسكرية تتكون من جيش مستديم يتكون من خمسة آلاف محارب، وكان من دلالات هذه الخطوة انه استبعد شيوخ القبائل ورؤساءها من الادارة (سلوت ١٩٩٣، ١٩٥). وأصبحت الدولة معتمدة على ايراداتها، حتى ان دولة كتلك لم تكن تختلف اختلافا كبيرا عن الدول التي ظهرت في أوروبا في تلك الفترة تقريبا. وقد كان النظام البيروقراطي الذي أنشأه الامام مستقلا عن القيادات القبلية، وبإنشاء الجيش الدائم تمكن الامام من جذب الانصار والمؤيدين لكبح أي محاولة تهدد سلطة الدولة. أضف الى ذلك أن الامام قد وضع أسس قوة بحرية قوية، وهذا ما ساعد في توسيع نفوذ الدولة العمانية الى أجزاء كبيرة من المحيط الهندي.

وقد أعطى الامام الاقتصاد والمال اهتماما كبيرا، حيث استمر في تشجيعه التجارة عبر كثير من الاجراءات، ومنها إعفاء التجار الهنود من الجزية التي تفرضها الدولة الاسلامية على غير المسلمين بدلا من الزكاة (السالمي ١٩٣٤، ج٢، ٦٧). اضف الى ذلك أنه عين وكيلا في مسقط مسؤولا عن الأمور المالية والتجارية، وهو غير منصب الوالي الذي كان مسؤولا عن الأمور المدنية والادارية (سلوت ١٩٩٣، ١٨٧). وفي هذا السياق قام الامام بفرض زيادة مهمة على الرسوم الضريبية على التجارة في مسقط. ولم يكن هدف هذه الزيادة منع مسقط من أن تصبح هدفا لأطماع الانجليز والبرتغاليين كما اعتقد سلوت (سلوت ١٩٩٣، ١٨١)، بل كان الهدف هو ايجاد موارد مالية تسمح للامام بتمويل ادارة المؤسسات التي أقامها. لقد كانت كل هذه الترتيبات الادارية والعسكرية والاقتصادية أدلة قوية على مرحلة الاستبداد التي وصفها ابن خلدون.

وكرد على محاولات البرتغاليين لاغلاق السواحل العمانية واستيلائهم على سفن عمانية قام الامام بتحويل المعركة معهم من البر الى البحر وبهذا ضرب في عمق امبراطورية البرتغاليين التجارية (ولكنسون ١٩٨٧، ٤٨). ففي عام ١٦٥٥ شن الأسطول العماني هجمة على بومباي ، كما ظهر في نفس الفترة في ممباسا لتأمين السكان المسلمين الذين استنجدوا بالامام ضد البرتغاليين. وفي الهجمة على ممباسا استولى العمانيون على ثلاث سفن برتغالية مما ساعد في تقوية اسطولهم البحري (هل ١٩٩٦، ٣١٤). ومنذ ذلك الحين، أصبحت الموانيء البرتغالية مثل ديو وباسين وسورات أهدافا للحملات العمانية. وقد أدت هذه الهجمات الى غنائم كبيرة استغلها الامام في مشاريع زراعية وعسكرية مثل فلج بركة الموز وقلعة نزوى.

وقد كان تحرير مسقط من البرتغاليين فاتحة عهد جديد في العلاقات بين عُمان والقوى الأخرى في المنطقة على أساس المصالح المتبادلة. ففي عام ١٦٥١ عرض الامام سلطان على الهولنديين طريقا بريا لتجارتهم مع البصرة (مايلز ١٩٦٦، ٢١١). وكان مثل هذا العرض في غاية الأهمية بالنسبة للهولنديين الذين كانوا يحاولون التملص من الرسوم الضريبية العالية التي فرضها شاه فارس على تجارة الحرير. غير أن العلاقات بين الجانبين العماني والهولندي سرعان ما تدهورت في أواسط العقد السادس من القرن السابع عشر حينما حاول الهولنديون التآمر مع الفرس ضد العمانيين، وخلال الفترة ذاتها، زاد الانجليز الذين كانوا في منافسة مع الهولنديين من اتصالاتهم مع عُمان، حيث تم في عام ١٦٥٩ توقيع اتفاقية بين الامام سلطان بن سيف الأول والكولونيل رينز فورد ممثل شركة الهند الشرقية الانجليزية. وقد نص الاتفاق على أن يعطي العمانيون احدى قلاعهم في مسقط للانجليز الذين سيبقون حولي مائة من جنودهم هناك، غير أنه بعد وقت قصير رأى الانجليز أن الاتفاق ليس كافيا لتحقيق طموحاتهم في الخليج، بينما رأى الامام خطورة اعطاء مثل هذا التنازل على سيادة عُمان ولذا لم يدخل الاتفاق حيز التنفيذ (السيار ١٩٧٥، ١٦٩).

يرى بعض الباحثين أن الامام سلطان بن سيف الأول قد شكل سابقة لمن خلفه من الائمة بدخوله في النشاط التجاري (مايلز ١٩٦٦، ٢١٣). وتشير بعض المصادر العمانية أيضا الى انتقاد البعض عليه تعيينه وكلاء كانوا مشتركين في أنشطة تجارية نيابة عنه (سرحان ١٩٨٤، ٥٥). وتسند مثل هذه الآراء فكرة أن العصبية لم تكن في هذه المرحلة العامل الأوحد وراء التوسع العماني في شرق افريقيا والهجمات التي شنها العمانيون على السواحل الفارسية والهندية. وفي الواقع أن العامل الاقتصادي وراء هذا التوسع كان جليا، حيث إنه في أواخر العقد السابع من القرن السابع عشر حل قحط عظيم على مناطق من الجزيرة العربية، ومنها عمان، أجبر العمانيين على البحث عن مصادر رزق خارج حدودهم الجغرافية. وفكرة القحط الذي حل على عُمان تبدو أكثر واقعية من فكرة ريسو التي ادعت أن التوسع العماني كان وراءه مصلحة اليعاربة في نيل طريق مضمون لأسواق الرقيق (ريسو ١٩٨٦، ١١٩). وفي الواقع أن السبب المباشر لهجمات اليعاربة في شرق افريقيا كان الرد على دعوة من مسلمي تلك المناطق لتحريرهم من اضطهاد البرتغاليين، وليس لاسترقاقهم.

الفراغ والدعة

استمرت المرحلة الثانية من حكم اليعاربة حتى أيام الامام بلعرب الذي انتخب بعد وفاة أبيه سلطان. وبإنتخابه دخلت الدولة المرحلة الثالثة وهي مرحلة الفراغ والدعة. وتميز حكم الامام بلعرب بن سلطان بمحاولاته في إدخال الفنون المعمارية وتطويرها، وتتمثل هذه المحاولات جلية في بناء القصر الرائع في جبرين الذي انتقل اليه الامام من نزوى. وأسس الامام أيضا مدرسة داخل القصر، وأشرف شخصيا على طلبتها في كثير من الأمور، منها اختيار «الأطعمة المقوية للافهام والذكاء» (السالمي ١٩٣٤، ج٢، ٨٣). غير أن هذا لا يعني أن التعليم قد وصل في عهد بلعرب الى ذروته التي بلغها في الفترة من القرن الرابع وحتى القرن التاسع. وتشير الأدبيات العمانية الى أن معظم المناقشات التي تمت في عهده كانت تدور حول مواضيع هامشية ولم يبرز في عهده علماء كأولئك الذين كانوا في السابق.

وفيما يتعلق بالعلاقات بين العمانيين والبرتغاليين ، يجمع المؤرخون على أن الامام بلعرب اتخذ سياسة مختلفة عن الامامين اللذين سبقاه، فبعد توليه الحكم بوقت قصير وقع الامام معاهدة مع البرتغاليين سمح لهم فيها بفتح محطة تجارية لهم في مسقط ، وسمح لهم أيضا بتعيين وكيل لهم هناك، يدفع الامام مرتبه، بينما يستمر البرتغاليون في دفع الرسوم الضريبية المعتادة. كذلك رخص الاتفاق للبرتغاليين أن يشيدوا قلعة في خصب، في شمال عُمان، وسمح للسفن العمانية بالتوقف في الموانيء البرتغالية في المنطقة (سلوت ١٩٩٣، ٢١٦). ويعطي الباحثون رأيين مختلفين فيما يتعلق بالأسباب التي أدت الى توقيع الاتفاقية، فولكنسون يرى أن الحصار البحري الذي فرضه البرتغاليون على عُمان أجبر الامام على توقيع هذه الاتفاقية (ولكنسون ١٩٨٧، ٧٠). أما سلوت فيرى أن بلعرب كان يسعى الى اقامة صلات أقوى مع التجار الأجانب منذ عهد أبيه، حينما كان هو واليا على مسقط، وقد كان الاثنان على خلاف في هذا الموضوع (سلوت ١٩٩٣، ١٩٦). وقد رأى الكثيرون أن الاتفاق لم يكن في صالح العمانيين. فأسهم في اضعاف وضع بلعرب السياسي المهزوز أصلا، حيث إن توليه الامامة بعد وفاة أبيه كان الى حد ما يتعارض مع مبدأ الاباضية

القائل بعدم توارث الامامة. ونتيجة لهذا فقد كان من اليسير تحدي سلطته فقد واجه مقاومة قوية قادها أخوه سيف، ودخل الاثنان في أتون حرب دموية انتهت بوفاة بلعرب في قصر جبرين الذي حاصره معارضوه عام ١٦٩٢. وخلال الحرب اعتبر كثير من قادة القبائل أن نشاط سيف وفاعليته يجعلانه أكثر تأهلا لمنصب الامام، ولهذا بايعوه بالامامة. بينما اعتبر فريق آخر هو فريق العلماء أن تعيينه إماما كان غير دستوري، ولذا فقد أعطوا البيعة لسيف تقية، حيث إنه هدد بمعاقبة مخالفيه. ولهذا لم يسانده العلماء حتى وفاة أخيه، حين أعلن التوبة كما طلبوا منه (السالمي ١٩٣٤، ج٢، ٩٧).

وعلى الرغم من أن عهد سيف بن سلطان يمكن أن يعتبر على انه استمرار لمرحلة الفراغ والدعة على المستوى الداخلي ، فإنه لم يكن كذلك على المستوى الخارجي، فقد تمتع العمانيون في الداخل بثمار الازدهار الاقتصادي، بينما أحيا الامام سياسة أبيه في محاربة البرتغاليين في الخارج. غير أن الرخاء الذي عاشه العمانيون خلال عهد الامام سيف كان مختلفا عن ذلك الذي كان في عهد أخيه. فعوضا عن تشييد الصروح العظام، ركز الامام الجديد جهوده على الأعمال العامة ومشاريع التنمية، وخصوصا في القطاعين الزراعي والتجاري. وقام بجهود عظيمة في تطوير نظام الري عن طريق انشاء أو ترميم ١٧ فلجا. واشتهر أيضا بإدخاله نباتات جديدة في عُمان كالورس، والزعفران والنارجيل وخلايا النحل. وقد أدى استصلاح الأراضي في عهده الى زيادة نصيب بيت المال وملك الدولة الى ثلث حقوق الأرض والماء في عُمان. وفي المجال التجاري يقدر البعض ان عُمان كانت تملك من ٢٤ الى ٢٨ سفينة خلال عهده (السالمي ١٩٣٤، ج٢، ١٠٨). وقد استخدمت هذه السفن لأغراض تجارية وعسكرية معا. وقد سمح الازدهار الذي وصلته عُمان في عهد الامام سيف بن سلطان بإدخال عملة وطنية تتكون من ثلاث وحدات هي الفلس والغازي والمحمودي (ابن رزيق ١٩٩٦، ١٢٩).

وقد رأى بعض الباحثين من أمثال مايلز وولكنسون وباكر خطأ أن الممتلكات التي نمت في عهد الامام سيف بن سلطان كانت ملكا شخصيا له، وبناء على هذا فقد زعم هؤلاء الباحثون انه سمي لذلك بقيد الأرض الذي ترجموه الى الانجليزية بـ Master of Land أي صاحب (أو مالك) الأرض، وهو اتهام يعكس جهلا باللغة العربية، بالاضافة الى أنه لا يوجد أي مؤرخ أو عالم عُماني رأى هذا الرأي. فالسالمي ، وهو أحد العلماء اضافة الى كونه لغويا ومؤرخا ، يرى أن «قيد الأرض» هو من يسيطر على مملكة بقوته، ويحكم البلاد بالعدل (السالمي ١٩٣٤، ج٢، ٩٧). أي أن قيد الأرض ما هو إلا تعبير مجازي عن السلطة والقوة، ولا يحتمل بأي وجه من الوجوه معنى الملكية الشخصية. وهذه الرؤية لا تسندها سيرة الامام نفسه فحسب، بل أيضا من الأدب العربي ، وعرض هذه الأدلة لا يدخل في مجال دراستنا هذه. إلا انه تجدر الاشارة هنا الى أن التطور الاقتصادي الذي عاشته عُمان في عهده كان نتاجا لجهود كل من الدولة والمستثمرين في القطاع الخاص، وقد وجهت سياسات الامام بعض الاعيان الى لعب دور في الاقتصاد، وبهذا ظهرت فئات من ملاك السفن وملاك الأراضي. وكان من هؤلاء حمير بن منير النبهاني الذي رمم فلجا في ازكي يدعى قسوة خلال الفترة ذاتها (ولكنسون ١٩٨٠، ١٢٨). أما التجار من أمثال محمود بن حسن (سلوت ١٩٩٣، ٢٥٨) واحمد بن سعيد فقد أصبحوا من كبار ملاك السفن.

واضافة الى جهوده في المجال المدني فقد كرس قيد الارض جهوده في تعزيز القوة البحرية التي أسسها أبوه. وعلى الرغم من اختلاف المؤرخين في تقدير الامكانية الحقيقية لقوته، فإنهم يجمعون بأن عُمان أصبحت أعظم قوة بحرية في كل سواحل المحيط الهندي (مايلز ١٩٦٦، ٢١٩). وفي هذا الخصوص ، لم يكن الامام سيف قانعا بتملك السفن التقليدية فقط، لكنه جهز أسطوله بسفن من الطراز الأوروبي. ففي حوالي عام ١٧٠٠ توصل الامام الى اتفاق مع ملك بيجو (في أسفل بورما) سمح للعمانيين ببناء سفن في موانيء تلك الدولة (ولكنسون ١٩٨٧، ٤٩). وفي عام ١٧٠٥زار الرحالة الانجليزي لوكر مسقط، وذكر أن بعض السفن العمانية كانت تبنى في سورات وفينهر الانوس في مصانع لا يعلم عنها الانجليز كثيرا (مايلز ١٩٦٦، ٢٢٤). وببداية القرن الثامن عشر ، قدر بأن الاسطول العماني الذي هاجم موانيء البرتغاليين في الهند كان يتكون من حوالي تسعين ألف حصان (السالمي ١٩٣٤، ج٢، ١٠٦)، وقد وصل الجند العمانيون في ١٠٠ سفينة كانت أكبرها تحمل ٨٧ مدفعا بينما كانت الصغيرة منها تحمل من ٨ الى ١٠ مدافع (عمان في التاريخ ١٩٩٥، ٣٩٠). وعلى الرغم مما يبدو من مبالغة في تقدير القوة العمانية، الا أن هذه التقديرات تشير الى المدى الذي وصلت إليه تلك القوة في تلك الفترة من التاريخ . ويتطابق تكوين تلك القوة العظيمة مع وصف ابن خلدون لمرحلة الفراغ والدعة حين يأخذ الحاكم في تأسيس قوة عسكرية كبيرة كي «يباهي بهم الدول المسالمة ويرهب الدول المحاربة».

وقد استغل الامام سيف بن سلطان هذه القوة لتعزيز دور عُمان في المحيط الهندي. فبعد وقت قصير فقط من توليه الامامة هاجم المصنع البرتغالي في كنج في الساحل الفارسي، منهيا بذلك اتفاق السلام الذي وقعه أخوه معهم (سلوت ١٩٩٣، ٢١٦). وقد كان هذا الحدث بداية هجوم العمانيين الواسع للسيطرة على الخطوط التجارية في المحيط الهندي، التي كانت لعهد طويل تحت سيطرة البرتغاليين. وقد اشترط الامام على الشاه منحه

نصف الموارد الضريبية، وهي نفس النسبة التي كان يتمتع بها الأوروبيون. وفي المقابل كان على العمانيين أن يمركزوا عشرين من سفنهم لحماية الساحل الفارسي (ولكنسون ١٩٨٧، ٤٨).

ويعتبر بعض الكتاب الانجليز الانشطة البحرية العمانية في المنطقة ضربا من القرصنة والعدوان والغزو الأجنبي (لورمير ١٩١٥، ج١، ٤٠٠). وتناقض مثل هذه الادعاءات حقيقة أن اليعاربة كانوا حريصين على تأمين طرق تجارة آمنة في المحيط الهندي، تلك الخطوط التي كانت قد تأثرت بفعل اغلاق البرتغاليين للموانيء العمانية وبفعل نشاطات القراصنة الأوروبيين الذين وصلوا الى المنطقة خلال تلك الفترة ١٦٩٠ - ١٧٢٠ (مايلز ١٩٦٦، ٢٢٧). وما كانت هجمات الامام على بعض امارات المغول في الهند وعلى بعض الموانيء البرتغالية الا لتأمين طرق التجارة. وكان أعظم انجاز في هذا السياق هو الاستيلاء على قلعة يسوع في ممباسا عام ١٦٩٨. ففي هذه الحملة بعث الامام اسطولا من سبع سفن تحمل ثلاثة آلاف محارب، كان جلهم من المرتزقة البلوش ومن شمال الهند، تحت قيادة «علي الكبير» الأمير البلوشي ، واستطاعت هذه الحملة الاستيلاء على القلعة بعد حصار طويل استمر ثلاثة أشهر (هل ١٩٩٦، ٣٢١). وفشلت كل جهود البرتغاليين في استرداد القلعة حتى عام ١٧٢٨ حينما استغلوا الحرب الأهلية التي حلت بعمان لاسترداد القلعة، غير أنهم سرعان ما طردوا منها ثانية بعد ذلك بوقت قصير. وقد وصف حصار قلعة يسوع وطرد البرتغاليين من ممباسا على أنه نقطة تحول في دور القوة البحرية العمانية، حيث حولت هذه الأحداث هذه القوة من مجرد قوة شن غارات الى قوة توسعية، وكان تأسيس الإدارة العمانية في ممباسا دليلا على هذا التغير (شريف ١٩٨٧، ٢٠). والجدير بالذكر هنا أن استخدام الامام قيد الأرض المرتزقة يتماشى مع نظرية ابن خلدون التي تقول انه عند وصول الدولة الى مرحلتها الثانية فإن الحاكم يبدأ في الاستعانة بغير ابناء جلدته (ابن خلدون ١٩٩٦، ١٧١).

وبعد سقوط ممباسا استولى الامام سيف على بمبا وزنجبار وباتا وكلوة، طاردا بذلك البرتغاليين من كل مواقعهم على طول الساحل الممتد شمال موزمبيق. وعلى الرغم من هذه الانتصارات العظام، الا أن الامام سيف ، ومن خلفه في الامامة، امتنعوا عن اقامة إدارة عمالية مركزية في شرق افريقيا (مايلز ١٩٦٦، ٢٢١). فقد تركوا سكان تلك المناطق يديرون أمورهم بأنفسهم، ولم يتم تعيين ولاة في كل الساحل الشرقي لافريقيا ، باستثناء ممباسا، حتى مطلع القرن التاسع عشر، ويدعي بعض الباحثين مثل السيار بأن قيد الأرض رفض تأسيس امبراطورية عربية تشمل عُمان وشرق افريقيا بسبب ضعفه على المستوى المحلي (السيار ١٩٧٥، ١٠١)، غير أن مثل هذا الادعاء ينقصه الدليل، ولا يوجد ما يشير الى أن قيد الأرض واجه أي تحد في عُمان بعد وفاة أخيه بلعرب. بل على النقيض فقد وصف قيد الأرض بأنه «أعظم أمراء اليعاربة، ولم تر عُمان مثيلا له لا قبله ولا بعده» (مايلز ١٩٦٦، ٢٢٥). وعلى الرغم من صحة أن قيد الأرض لم يؤسس ادارة دائمة في معظم الساحل الشرقي لافريقيا إلا أنه كان يأخذ جزية سنوية من سكان تلك المناطق في مقابل حمايتهم من البرتغاليين وهذا يستلزم ان المنطقة كانت فعليا تحت سيطرته.

ومع انتهاء دور البرتغاليين في المنطقة حاول الفرس وراثة ذلك الدور، فتآمروا مع البرتغاليين وفي وقت لاحق مع الانجليز والهولنديين والفرنسيين. وقد حذر الامام تلك القوى الأوروبية من المغامرة بتقديم العون للفرس. وفيما كان الانجليز والهولنديون مترددين في تقديم مثل ذلك العون، علم العمانيون أن الفرس يعدون خطة تآمروا فيها مع البرتغاليين لمهاجمة مسقط، ولهذا بادأهم الامام قيد الأرض بحملته على كنج في عام ١٦٩٥ ، حيث استولى العمانيون على كثير من السفن الفارسية والبرتغالية (عمان في التاريخ ١٩٩٥، ٤٠٢). واستمر الفرس في جهودهم المناوئة لعمان وبعثوا بوفد الى فرنسا خلال عهد لويس الرابع عشر، حيث توصل الجانبان الى اتفاق سري وافق فيه الفرنسيون على تقديم العون للفرس للاستيلاء على مسقط، غير أن عُمان ظلت رغم ذلك القوة المسيطرة في المنطقة، وامتنع الفرس من المغامرة في مهاجمة العمانيين بسبب المشاكل الداخلية في فارس وبسبب صراعهم مع افغانستان وروسيا (السيار ١٩٧٥، ١٦٤).

وقد ساعد التطور في القطاع الزراعي اضافة الى زيادة مردود التجارة الدولية في تجميع ثروة كبيرة، أصاب الثراء جراءها بعض فئات المجتمع العماني الذين تعاونوا مع اليعاربة، فتشجع هؤلاء على الاحتفاظ بالامامة وبهذا تم تدريجيا التخلي عن المبدأ الاباضي بعدم توارث الامامة.

القنوع والمسالمة

وصف عهد سلطان بن سيف الثاني الذي استمر ثماني سنوات بأنه عهد هدوء داخلي ورخاء وتحرر من العداءات القبلية، وحسب المبادىء الاباضية فإن الامام سلطان بن سيف الثاني يعتبر اماما ضعيفا، ذلك ان العلماء وضعوا كثيرا من الشروط التي تحد من حريته في القيام بأي فعل دون مشورتهم. كذلك رفض العلماء اعطاءه البيعة حتى يعلن التوبة من الخطايا والذنوب التي ارتكبها في سابق أيامه، وذلك حين وقف مع أبيه الامام سيف بن سلطان الأول في الحرب التي دارت بين الأخير وأخيه بلعرب في أواخر العقد الثامن من القرن السابع عشر (السالمي ١٩٣٤، ج ٢، ١١١).

واشتهر الامام سلطان بن سيف أيضا بكونه أقل طموحا وصراحة ومغامرة من أبيه (مايلز، ١٩٦٦، ٢٣٨). وهذه الصفات تجعلنا نصف فترة حكمه بمرحلة القنوع والمسالمة حسب نظرية ابن خلدون. فعلى الرغم من أن سلطان قد ورث قوة بحرية هائلة، فإنه رضي بانجازات سابقيه، ولم يقم الا بمحاولات قليلة لتوسيع سلطته أو لتحدي القوى الأوروبية في المنطقة، وخصوصا بعد الغارة الفاشلة على سفينة برتغالية في سورات، والتي أدت الى كارثة ألمت بالجانب العماني. وبدلا من ذلك فقد قام بتحويل دفة جهوده لمواجهة الفرس حيث قام بهجمات عديدة عليهم بمساعدة القبائل العربية في الخليج. وبلغت جهوده أوجها في حملته البحرية على البحرين، حيث استغل الاستياء والانقسامات في فارس تحت حكم الشاه حسين ليسترد الجزيرة عام ١٧١٨. غير أن العمانيين ما كان باستطاعتهم الاحتفاظ بها لفترة طويلة، حيث ساءت العلاقات بينهم وبين البحرينيين جراء اختلاف على كيفية تقسيم الموارد الطبيعية مثل اللؤلؤ، وهو اختلاف أدى ببعض البحرينيين الى مغادرة بلادهم، ونتيجة لهذا وجد العمانيون أنفسهم غير قادرين على استغلال تلك الموارد وما كان أمامهم الا مغادرة الجزيرة بعد وقت قصير من وصولهم اليها (السيار ١٩٧٥، ١٥٨).

مرحلة التبذير والاسراف

على الرغم من أن عهد الامام سلطان بن سيف استمر لمدة تقل عمن سبقوه فإن الدولة اليعربية شهدت مرحلتين من مراحل حياتها في عهده، فإضافة الى مرحلة القنوع والمسالمة التي تحدثنا عنها سابقا، بدأت الدولة اليعربية مرحلة الاسراف والتبذير وهي المرحلة الخامسة في تطور الدول حسب نظرية ابن خلدون، وأبرز الأدلة على دخول هذه المرحلة هو أن الامام أفرغ خزانة الدولة في بناء حصن الحزم الذي أصبح مركز حكمه وسكن فيه حتى وفاته في عام ١٧١٩. وفي بنائه لهذا الحصن لم يبدد الثروات التي جمعها من سبقوه فحسب، بل انه اقترض مبالغ كبيرة من الوقف تقدر بخمسمائة فراسلة (وحدة قياس وزن كانت مستخدمة في عُمان) من الفضة (السالمي ١٩٣٤، ج٢، ١١١). وقد اعتبر الكثيرون انفاق هذه المبالغ الكبيرة ضربا من التبذير والاسراف. وكما هو حال عمه بلعرب تفاقم الوضع السياسي للامام وذلك لأن كلا من سلطان وبلعرب ورثا الامامة ولم ينتخبا بالطريقة المعتادة. وبذا بدأ العلماء في التساؤل حول صلاحية ذلك الوضع في وقت تشهد فيه عُمان تمازجات وتداخلات اقتصادية مع حضارات أخرى (الن، ١٩٨٧، ٣٨). وهكذا فإنه في هذه المرحلة، أصبحت العصبية التي جاءت باليعاربة الى الحكم في أضعف مستوياتها، وبوفاة سلطان بن سيف الثاني أصاب الهرم الدولة اليعربية، ودخلت عُمان فترة ثورة اجتماعية بغية امتصاص نتائج اندماجها بالاقتصاد العالمي.

ان اندماج العمانيين في التجارة البحرية قد أفرز لاعبين جديدين في المجال السياسي وأوجد قيما جديدة داخل المجتمع الذي كانت عراه قبلية الطابع، فبالاضافة الى العلماء وقادة القبائل الذين كانوا القوى المسيطرة لقرون عديدة فقد ظهرت قوى جديدة مثل التجار الاثرياء وملاك الأراضي والفلاحين. ومن الأمور الجديرة بالملاحظة ذلك التشابه بين هذا الوضع والوضع الذي ظهر في عُمان خلال الفترة من أواخر القرن الثالث الهجري ــ التاسع الميلادي، حين ارتبطت عُمان ارتباطا قويا بالتجارة العالمية، وهو ما انتج صراعا داخليا أدى الى الاحتلال العباسي وانهيار الامامة الثانية. وبعبارة أخرى فإن حالة عُمان هي مثل حالات دول أخرى، حيث، كما يرى سلامة (١٩٨٧، ٢١١). يؤدي الارتباط بالنظام الرأسمالي العالمي الى تأثير مدمر على كل اشكال العصبية.

لقد أدت وفاة الامام سلطان المفاجئة الى انقسام العمانيين الى معسكرين حول من يخلف الامام. فقد رغب عامة الناس، الذين يبدو أنهم كانوا عرضة لتأثير بعض قادة القبائل وملاك الأراضي، في أن يخلف الامام ابنه سيف البالغ من العمر اثني عشر عاما وسماه البعض بسيف الصغير، أو سيف الثاني، فيما أيد العلماء وآخرون غيرهم انتخاب مهنا بن سلطان بن ماجد، وهو أيضا ينتمي الى الأسرة اليعربية، وعلى الرغم من أن العلماء كانوا يدركون أن مهنا كانت تعوزه المعرفة والعلم اللذن يتطلبهما منصب الامام، إلا أنهم اعتقدوا أنه كان أكثر كفاءة من سيف الثاني، الذي كان غير مؤهل للامامة حسب التقاليد والمباديء الاباضية حيث انه لم يصل الى سن البلوغ بعد. وبعد الكثير من الشد والجذب اعترف العامة من سكان الرستاق بسيف إماما، غير أن العلماء عارضوا هذا التعيين، وأقروا الامامة لمنافسه مهنا الذي اخذوه الى قلعة الرستاق ليتولى مقاليد الأمور وإدارة البلاد. وقد أدى هذا الى صدع خطير بين العلماء وقادة القبائل، وكان له تأثيره الكبير على المؤسسات السياسية في عُمان. وعندما تولى مهنا السلطة قام بالعديد من الخطوات السياسية والاقتصادية بغية اصلاح ما حدث في الماضي من سوء تصرف. وكان جليا أن هذه الخطوات هدفت الى احياء عصبية اليعاربة التي أصابها الوهن، أو الى خلق عصبية جديدة عن طريق استرضاء كل صنوف الناس. وفي هذا الخصوص قام الامام مهنا بالغاء منصب الوكيل الذي كان الامام سلطان بن سيف الأول أول من أدخله بعد تحرير مسقط، حيث إن هذا المنصب قد عرض الائمة لسهام النقد فاتهموا باستخدام الوكلاء لمصالحهم الشخصية. وقام الامام مهنا أيضا بإلغاء الرسوم الضريبية وخفف من الضرائب على السكان حتى غير المسلمين منهم (ولكنسون ١٩٨٧، ٢٢٣).

غير أن هذه السياسات الاصلاحية لم ترض مناوئيه الذين ما فتئوا يحاولون الاطاحة به. فبعد عام من توليه السلطة وبينما كان الامام بعيدا عن مركز حكمه في الرستاق، قامت قوات المعارضة بالتقدم من داخلية عُمان ناحية مسقط فاستولوا على المدينة وطردوا واليها منها. وما إن سمع الامام بهذا حتى عاد الى الرستاق ليعد العدة لاسترداد مسقط، غير أن سكان الرستاق الذين كانوا في صف سيف الثاني ثاروا ضده وأجبروه على الخروج من القلعة ثم قتلوه. وما إن حدث ذلك حتى برز أحد أقرباء مهنا يدعى يعرب بن بلعرب، وادعى بأنه لا مصلحة شخصية له في تولي الامامة ، حيث إنه مازال يعترف بسيف الثاني اماما شرعيا. غير أنه بعد عام استطاع اقناع القاضي عدي بن سليمان لاعطائه البيعة، فقام أهل الرستاق ثانية بمعارضة هذا التعيين لتفضيلهم سيفا. ولهذا اتصلوا بعم سيف بلعرب بن ناصر، ليتولى قيادة الامامة نيابة عن ابن أخيه. وبعد فترة قصيرة من الصراع تمت محاصرة يعرب في قلعة نزوى وأجبر على الوصول الى حل وسط مع خصومه ، يترك بموجبه قلعة جبرين خاسرا بذلك مركز سلطته. ووفقا لذلك تمت اعادة انتخاب سيف الثاني اماما للمرة الثانية ،أما بلعرب بن ناصر فقد صار وصيا ونائبا عن الامام في عام ١٧٢١. وبسبب كونه وصيا بيده السلطة الحقيقية حاول بلعرب تعزيز سلطته وتوصل الى اتفاق تحالف مع قبيلة بني هناءة، وهو تحالف اشتركت فيه فيما بعد قبائل أخرى. وبعد شهرين من توليه زمام السلطة بدا بلعرب بن ناصر في مواجهة تحديات خطيرة من جانب محمد بن ناصر القائد الغافري الذي ادعى أن بلعرب قد أهانه. فقام بالاتصال بالقبائل البدوية في شمال عُمان منها النعيم وبني قتب وقبائل أخرى. وقد أثمرت اتصالاته مع هذه القبائل في الوصول الى تحالف أيده الامام المخلوع يعرب، ضد الوصي بلعرب ، وبهذا ظهرت عصبية جديدة داخل الأسرة اليعربية ذاتها.

ان ظهور هذين الحلفين يعني أن المجتمع العماني قد انقسم الى قطبين : القطب الهنائي، أو الهناوية، تحت قيادة خلف بن مبارك الهنائي، والقطب الغافري تحت قيادة محمد بن ناصر الغافري. ومنذ ذلك الحين أصبح هذان الحلفان يسيطران على الحياة الاجتماعية والسياسية في عُمان . وعلى الرغم من أن الحلفين قد يبدوان وكأنهما قائمان على الاختلاف حول دستورية امامة سيف الثاني، فإن كلا من الحلفين كانت له أهدافه الخاصة به، فحلف كان يسعى الى الغاء العقوبات التي فرضت على قبيلته منذ عهد الامام ناصر بن مرشد الذي صادر بعض ممتلكاتهم ومنعهم من حمل الأسلحة . أما محمد فقد كان يهيىء نفسه للوصول الى مقاليد السلطة في عُمان.

وإذا أمعنا النظر الى ما ذكرنا من حقائق فإنه يتجلى لنا أن آخر عشرين عاما من الدولة اليعربية تتماشى مع الرؤية الخلدونية ، فظهور الحلف الغافري يظهر على نحو كبير بروز عصبية جديدة داخل الأسرة اليعربية لم تكن غايتها الاساسية هي الوصول الى الملك ، على الرغم من حدوث ذلك لفترة قصيرة، بل لتقديم العون للعصبية الحاكمة. وكان هذا واضحا في الدور الذي لعبه بنو غافر منذ ظهور الحلفين القبليين حتى الانهيار الأخير للدولة اليعربية في عام ١٧٤٤. ثم تدهورت العلاقة بين محمد بن ناصر وبلعرب ودخل الاثنان في حرب دموية امتدت رحاها لتشمل كل مناطق عُمان. وخلال هذه الحروب كان محمد بن ناصر يحمل معه سيف الثاني أينما ذهب، مدعيا أن الخلاف ليس الا مع بلعرب وأنه لا يطمح لأي مكسب شخصي في الامامة ، ذلك أنه مازال معترفا بسيف شرعيا، غير أنه بعد عامين من الحرب، استطاع محمد بن ناصر أن يكسب البيعة فأصبح اماما في أكتوبر ١٧٢٤. ويرى بعض الباحثين ان العلماء منحوا محمد بن ناصر البيعة تقية خوفا من المزيد من اراقة الدماء (السالمي ١٩٣٤، ج٢، ١٣٠). غير أن وصول محمد بن ناصر الى السلطة قد عمق الانقسام القبلي ووسع الحرب بين العمانيين . وخلال الحرب قتل الكثير من بينهم محمد بن ناصر وخصمه خلف بن مبارك اللذان قتلا في صحار في مطلع ابريل عام ١٧٢٨.

وبوصول سيف الثاني الى سن الثامنة عشرة، استغل بعض مؤيديه فرصة موت محمد بن ناصر فقاموا بانتخاب سيف اماما للمرة الثالثة، على أساس أنه قد توافر لديه كل شروط الامامة . وفي هذه المرحلة اعتبر سيف نفسه اماما مكتمل الشروط وبدأ عهده بالطلب من العالم الصبحي زيادة دخله الى نفس ما كان يأخذه محمد بن ناصر. غير أن سيف لم يحصل على بغيته على أساس أن أباه واجداده كانوا يحصلون على نفس المبالغ ، وأنه لم يفعل ما يجعله في منزلة أفضل منهم تبرر هذه الزيادة في الراتب (السالمي ١٩٣٤، ج٢، ١٣٤). وعلى الرغم من أن سيف فشل في توسيع رقعة سيطرته على كل أجزاء عُمان الا أنه أظهر بعض الاهتمام بأمور التجارة البحرية، حيث كرر دعوته للانجليز في بومباي للاتجار مع عُمان، واستقبل أيضا مبعوثا فارسيا (ريسو ١٩٨٦، ٤٠). ويبدو أن مثل هذه الاتصالات مع القوى الخارجية قد زادت من هشاشة وضعه المزعزع أصلا، فاتهم بسلوكيات لا تقبلها الرعية ولا تتناسب موقعه كإمام (السالمي ١٩٣٤، ج٢، ١٣٩). ولذا فإن حكمه لم يستمر طويلا ، فخلع وعين مكانه بلعرب بن حمير في عام ١٧٣٢.

وقد رفض سيف قبول هذا الخلع واستمرت سلطته على بعض مناطق البلاد ،وهو ما أدى الى تجدد الحرب بين الحلفين الهناوي والغافري، حيث اعتمد سيف على الحلف الأول بينما اعتمد بلعرب على الثاني. وخلال الحرب اتصل سيف بحاكم مكران كي يمده بالعون ، وهو أمر يظهر بجلاء ضعف العصبية اليعربية،

فقام حاكم مكران بارسال عدد كبير مـن العساكر الذين تقدموا الى الظاهرة في غرب عُمان. وبوصولهم واجهتهم قوات بلعرب بن حمير (ابن رزيـق ١٩٨٦، ١٣٢) حيث تمكنت قواتـه من هزيمـة الغزاة . وما أن عـرف سيف بهذ الفشـل حتى أرسل الى نـادر شاه، حـاكم فارس الجديـد، طلبا للعـون،والمدد فاستغـل الفرس الفـرصة كـي يحققوا طموحاتهم القديمة في عُمان ، فـأرسلوا مباشرة قوة بحرية كبيرة تتكـون من ثـلاثين سفينة كبيرة وعـدد ضخـم من الجنـود يقـودها القـائد القـوي تقي خـان، وفي عـام ١٧٣٧ نـزلت القـوات الفارسية في خـور فكان حيث اشتركوا مع انصار سيـف وتقدموا باتجاه بقية مناطق عُمان. وخلال ذلك الغزو الفارسي ارتكب الفرس الكثير من فظيـع الأعمال ضد العمانيين وهو مـا أدى الى خلاف بين سيف والفـرس (سلوت ١٩٩٣، ٢٩١). هنـا شعر كـل من سيـف وخصمه بلعـرب بالخطر الفارسي ، فقـررا التغاضي عن خـلافاتهما وتوصـلا الى اتفاق رعتـه قبيلة بني غـافر، وهو مـا يؤكـد دورهم كعصبية جـديدة ظهرت لتقديـم العون للعصبية الحاكمـة ، حسب نظرية ابـن خلدون. وأن الاتفاق بين سيف وبلعـرب على ان يتنازل الأخير للأول عن منصب الامام ، وهو مـا يعني أن سيفا قد استعاد القوة مرة رابعة ، غير أنه من الملاحـظ أن هذه الاجراءات قد توصل اليهـا قادة القبـائل دون استشارة العلماء الـذيـن أصبح دورهـم هامشيـا (السالمي ١٩٣٤، ج٢، ١٤٧). ورغم ذلك فـإن الصلح بين سيف وبلعرب قد ساعد العمانيين على اعـادة تنظيم قواتهم وساهم في طرد الفرس.

ان سـوء تصرف سيـف مضـافا اليـه عـدم اقـرار العلماء لتنصيبه امـاما قد نتـج عنهما خلعه مـن منصب الامامـة للمرة الثالثة، وحل محله امام يعربي اخـر يسمى سلطان بن مرشد في مطلع عـام ١٧٤٢. ومرة أخـرى قام سيف بـرفض هـذا القرار وطلب من الفرس التـدخل للمرة الثانية واعدا اياهم بـدفع جزية لهم، فرد الفرس بـإرسال قوة كبيرة نزلت في صحـار، وتقدمت حتى مسقط. ولهذا فقـد أصدر العلماء فتوى تصادر بمـوجبها ممتلكـات سيـف. وحاول الامـام الجديـد سلطـان بن مـرشـد مـواجهة الفـرس في مواقـع مختلفـة، غير أنه جـرح ثم تـوفي في صحار،وبعد أيـام من وفاته مات سيف الصغير مـوتا طبيعيا في قلعة الحزم. وهنـا عادت عُمان ثـانية الى وضـع يشبه الـوضع الذي سـاد قبل دولة اليعاربـة، حيث فقد العمانيون كـل أشكال العصبية، وكان هـذا هو النهاية الفعلية لحكم اليعـاربة، وسيطر الفـرس على معظم الأراضي العمانيـة حتى طـردوا منها على يـد الامام أحمد بن سعيد عام ١٧٤٨.

خاتمة

إن الدولة اليعـربية هي نموذج رائع على تطبيق نظـرية ابن خلدون في قيام الدول وانهيارها وكانـت القوة المحركة لنشوئها مزيجا مـن العصبية الدينيـة والعرقية ، وتـوسعت هذه الـدولة خارج حدود عُمان الجغرافية لمواجهة ظروف اقتصادية . ومثل كل الدول التي درسها ابن خلدون فـإن الدولة اليعربية قد مرت بالمراحـل الخمس التي وصفها فـالمرحلة الأولى بدأت بـانتخاب الامام ناصر بـن مرشد واستمرت حتـى وقت قصير تلي تحرير مسقط في عام ١٦٥٠. أما المرحلة الثـانية فبدأت في أواسط العقد الخـامـس من القـرن السـابـع عشر ، وفيهـا تم بنـاء الدولـة على أساس مؤسسي، وبدأت المرحلة الثـالثة في أواخر ثمانينات القرن السـابـــع عشر حين بـدأ العمانيـون يجنـون ثمار تـوسعهـم واستمرت حتـى بدايـة القرن الثامـن عشر ، حين دخلت الـدولة اليعربية المرحلـة الرابعة التي يصبـح فيها الحاكم أقل طمـوحا ومغامـرة وكانـت هذه المرحلـة قصيرة زمنيا ، خلفتهـا المرحلة الخامسة التي ضعفت فيها العصبية ضعفا عظيما، أدى الى هرم الدولة وأمست البلاد فيها ضحية للاحتلال الخارجي الذي أدى الى سقوط دولة اليعاربة.

المراجع

١ - (١٩٨٠) حصـاد نـدوة الـدراسـات العمانيـة . مسقـط : وزارة التراث القومي والثقافة .
٢ - (١٩٩٥) عُمان في التاريخ لندن : دار أمبيل.
٣ - ابن خلـدون، عبدالـرحمن (١٩٩٦) المقدمة دمشـق شركة ابنـاء شريف الانصاري للطباعة والنشر والتوزيع.
٤ - الجابـري ، محمـد (١٩٩٢) العصبيـة والـدولـة . بيروت : مـركـز دراسات الوحدة العربية.
٥ - السالمي ، عبدالله ( ) . تحفة الأعيان ، مسقط مكتبة الاستقامة.
٦ - سـلامـة، عسـابي (١٩٨٧)، المجتمـع والـدولـة في المشرق العـربي، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.
٧ - سلوت ، ب (١٩٩٣). عرب الخليج . أبوظبي: المركز الثقافي.
٨ - السيـار ، عائشـة (١٩٧٥) . دولـة اليعـاربة في عُمان وشرق افـريقيـا. بيروت : دار القدس .
٩ - هنـداوي ، حسين (١٩٩٦). التـاريـخ والـدولـة مـا بين ابـن خلـدون وهيجل . لندن : دار الساقي.

المراجع الأجنبية

10. Bhacker, M. (1996). Trade and Empire in Muscat and Zanzibar, London: Routldege.
11. Ibn Raziq, S. (1993): Imams and Sayyids of Oman, London: Dar Publication Limited.
12. Khory, P. A.K.J. (1990): Tribes and State Formation in the Middle East, New Jersy: Princetion University Press.
13. Loriner, J. (1915): Zazettreer of Persian Gulf, Oman and Central Arabia (vol. 1, part 1). Calcutta Superiuteudent Goverment Printing.
14. Miles, (1966): The Countries and Tribes of the Persian Gulf, London, Frank Cas & Co. Ltd.
15. Risso, P. (1986): Oman and Muscat, New York: St. Martin Press.
16. Sharriff, A. (1987): Slave, Spice & Ivory, London: James Curry.
17. Sirhan , S. (1984): Annals of Oman t 1728, New York: the Oleander Press.
18. Wilkinson, J. (1987): The Imamate Traditions of Oman, Cambridge Unversity Press.

الشعر وتحرير الكائن
قراءة في اللغة والمتخيل

محمد لطفي اليوسفي *

إن الناظر في المشهد الشعري العربي اليوم يدرك أن الكتابة الشعرية المعاصرة ليست حركة خطية مبنية على تراكم التحولات والمنجزات، بل هي مسار مليء بالفجوات والانكسارات، بالتصدعات والانقطاعات بالتردد وبالمراجعة (١). والثابت أن هذه التصدعات والانقطاعات هي التي جعلت الممارسات الشعرية تنهض، منذ حركة التحديث الرومانسي، محملة بمآزقها وهي التي جعلت المراجعة تصل لدى بعض النقاد الى حد التنبؤ بموت الشعر واندحاره وتلاشيه (٢) وتعلن عن نفسها لدى شعراء الحداثة أنفسهم في شكل تبرؤ من راهن الشعر ومن مستقبله أيضا، فيذهب كل من سعدي يوسف ومحمود درويش وأدونيس مثلا الى أن الشعر العربي قد وضع في حضرة مستحيلة (٣).

غير أن الحديث عن مآزق الشعر وتفخيمها على هذا النحو إنما يتم ويأخذ حجمه ومداه دون وعي بأن النص الابداعي لا ينهض الا محملا بمآزقه، لأن مآزقه إنما تمثل جزءا عضويا من أسرار فنه وابداعيته وفرادته. ذلك أنها تتعايش في صميمه مع نقيضها أي مع الاجابات والأسئلة التي ينهض ليطرحها من خلال لغته ورموزه، ومن خلال المتخيل الذي يصدر عنه والقيم الجمالية التي يكرسها.

والثابت أيضا أن مسار التحولات التي شهدها الشعر العربي خلال هذا القرن هو الذي ولّد نوعا من التشظية طالت مفهوم الشعر نفسه، وأربكت الخطاب النقدي، وأدت الى بروز خطابات نقدية ايديولوجية حرص أصحابها على الانتصار لنمط من الكتابة (قصيدة النثر / قصيدة التفعيلة / القصيدة العمودية) وإلغاء غيره عن طريق السكوت عنه أو بواسطة تحقير منجزه أو بالالحاح على أنه مجرد بدعة وضلالة وترف. هذه ما ترمي به قصيدة النثر مثلا من قبل خصومها ـ دون أن يقع التفطن الى أن قصيدة التفعيلة قد افتتحت هي الأخرى مجراها في وسط ثقافي مشبع بالسجالات التي وصلت أحيانا الى حد اعتبار «الشعر الجديد مؤامرة تحاك في الظلام ضد العروبة والاسلام» (٤).

لكن هذا الطابع الأيديولوجي كثيرا ما يمعن في التخفي والزيغ والمواربة، فيوهم الخطاب النقدي بأنه ينشد الاجابة بأسئلة الشعر فيما هو يمعن في بعثرتها وتشظيتها إذ يصبح مدار السؤال: الشعر الخليجي / الشعر التونسي / الشعر السوري أو المغربي أو المصري.. الخ وبذلك تتم عملية حجب لعلاقة التحاور والاغتناء التي ما فتئت تحصل بين التجارب والنصوص.

★ ناقد وأستاذ جامعي من تونس.

بـإيجاز ثمة خطـابات نقـدية إقليميـة شرعت تتصـدر المشهد النقدي. وهي خطـابات يعمـد أصحابها الى تفخيـم نصوص محليـة وتمجيدها واعـلائها والتكتـم على لحظات وهنهـا دون أن يقع التفطـن الى مـا في كـل ذلك مـن تحايـل ومغالطـة وانتصار للـذات العاجـزة ليس لـه ما يسنـده أو يبرره. والحال أن لا معنـى لأي نـص إبـداعـي، ولا معنـى للأسئلة التي يثيرها حضوره إلا داخل مسار التحولات التي ما فتئت الكتابـة المعاصرة تنجزها وتحياها مشرقـا ومغربا. فالنص يحيا داخل نصوص يتحـاور معها، سواء كانت تلك النصوص متزامنة معه أو سابقـة عليه. وفرادته وابداعيته، مثـل تقليديتـه واتباعيتـه، لا يمكن أن تنكشـف إلا بقراءتـه داخل سيرورة الابداع مطلقا.

والناظر في النقـد العربي المعاصر وفي كيفيات صيـاغته لأسئلته وابتنائه لأطـروحاته ومنجزاته، سرعان مـا يلاحظ أن هذا التوجه الايديولوجـي قد وسم الخطاب النقدي بنوع من الهشاشة جعلته يعجز عن تجديد أسئلته. لذلك يكفي أن نغير زاويـة النظـر الى النتـاج الابـداعـي. ونغير الأسئلـة المكرورة، والأسئلـة المستعادة تلـك الأسئلة التـي ما فتـىء خطاب الحداثـة يقارب في ضـوئها الـذات والواقـع والنص، الأسئلـة التـي تستنـد الى تصـورات بـلاغيـة بـائدة أو الى تصورات ألسنيـة أو أسلوبيـة منتزعة مـن منابتهـا قهرا - يكفـي أن تغير السؤال ـــ وسينكشف لنـا أن تلبيس النتـاج الابـداعي العـربي منجـزات الأبحـاث الغربيـة الحديثـة أو مقررات النظرية البلاغية القديمة إنما يمثل نوعا من التحايل على أسئلة الراهن الثقافي.

إن الحديـث عن الانـزيـاح مثـلا، عن محور التـوزيـع ومحور الاختيـار، عـــن الاستعـارات البعيـدة والقـريبـة والمتوسطة (لم لا!!) عـن التورية والكنايـة والمحسنات، عن السرياليـة والرومانسية والـواقعية السحرية، ليـس سوى اصرار على المضي بالمغالطة الى منتهاها وبالتحايل الى أقصاه. لأن تلك المفـاهيم التـي يقع الاكتفـاء بها لحظة انجـاز حدث القراءة، تلك المفاهيم كما هي متـداولة عندنا، إنما تحجب من النصوص أكثر مما تكشف. بل إنها كثيرا ما تسهم في حجب أسئلة الراهن الثقافي، وتوقع مروجيها والمكتفين بها في انتاج خطاب متعالم، سجين مسبقاتـه، وسجين مقرراته، وسجين تحايلاته على الواقع والنص واللحظة التاريخية.

لذلك يظـل الحديث عن الحرية والاختـلاف، عن الابداع والمغايرة وتحرير الكائن مجرد شعارات يتستر بها الخطاب النقدي على هشاشته واتباعيته. ولـذلك أيضا يظل الكلام في المتخيل يشغل مـن راهننا النقدي والفكري منطقـة اللامفكر فيه والمسكوت عنه. والحال انه يضطلـع بدور القانون الذي عليه جريان الابداع في ثقافتنا قـديما وحديثا. وعليه جريان أغلب القيم والسلوكات التي تلـون علاقة الانسـان بصنوه وعلاقته باللغة وطرائق مقامه تحت الشمس.

***

أنى لمن لا يجد سؤاله أن يجد مصيره

***

والحال أن تحريـر الـذات الكـاتبـة ودفعهـا على درب التـأسيـس الفعلي لا يمكـن أن يتـم إلا بتحـريـر ذاكـرتها المحجوزة واستكشاف متخيلها الذي ظل هو الآخر مصادرا مغيبا ماثلا هناك بعيدا في منطقة اللامفكر فيه.

من هنـا ندرك أن قراءة النتـاج الشعري في الخليـج من جهـة كيفيـات ابتنـائه للغتـه وتشكيلـه لصـوره ورمـوزه وايقاعـه وكيفيات انفتاح تلك اللغـة على الموروث الشعبي أو التراثـي أو الأسطـوري يمكـن أن تضطلـــع بـدور هـام في استكشاف المنجز الجمالي لذلك الشعـر. فثمة أجيال شعرية متعـاقبــة حـرمــت التقصي الـلازم لجماليــات منجـزات نصوصها. لكن القـراءة ستظل ، في هذه الحال، مجرد قراءة مدرسيـة تسند الى النقـد دورا جزئيـا طفيليا وتعـده مجرد «تمييـز لجيـد الأدب مـن رديئـه» أو مجرد تفسير وتقييـم للنص المقـروء. ومن المحتمـل أيضا أن تتردى القـراءة فيما نهضت لتتخطـاه فتحجب الاضافـات الممكنة أو الاضـافـات المحتملة المتـوارية في صميـم النصوص المدروسـة. أي تلك الاضافات التـي لا يمكن أن تنكشف للدارس إلا متـى تمكن مـن تغيير زاويـة النظر التـي جـرت العـادة بانتهـاجهـا في الخطاب النقـدي السائد، لاسيما النقـد الذي تنـاول تجارب الشعراء الذين يتصدرون المشهد الشعري العربي من أمثال (أدونيس ودرويش وسعدي والسياب). وبذلك تقع في أعتى مآزقها : إنها ستكف، وقتها ، عـن كونها استكشافا لمجهول هـو النـص الشعـري المدروس. وتصبـح عبـارة عـن محو للمكـونات التـي بها يتغايـر مع غيره مـن التجارب، وإلغـاء للمكونـات التي تجعل من التجـربة الفردية لحظـة في مسار التحولات التي ما فتيء الشعر العـربي ينجزها ويشهدها في رحلة بحثه عما يجعل من الكتابـة حدث وجود لا فعل انشاء وصنعة وتجويدا للكلام.

لهذا الاختيار مبرراتـه إذن. وهي كامنة في صميـم نص «هـذيان الجبـال والسحـرة» لسيـف الرحبـي (٥)، ونـص «أخبار مجنـون ليلى» لقاسـم حداد (٦). ثمـة وشائج كثيرة متسترة تـربط بين النصين. ثمـة حشد مـن المكونات التـي عليها جـريان الكتابة في النصين هـي التي تجعل مـن الشعر نداء الحرية. وتجعل من الكتابة فعل تحرير لا يظل مصادرا مغيبا من الذات والواقـع والنص وحدث استكشاف لمتخيلنا

المحجوز واستدعاء للمنسي في ذاكرتنا المليئة بالانقطاعات والتصدعات. لكن فعل التحرير هذا لا يتجلى فيما تقوله الكتابة فحسب، بل فيما تتكتم عليه أيضا، ولا يتراءى فيما يعلن عنه الشعر فقط، بل فيما يتستر عليه أيضا. وهذا الذي تتكتم عليه الكتابة ولا يخبر عنه الشعر لا يمكن للقراءة الوظيفية الايديولوجية أن تطاله. ولا يمكن للقراءة المتعالمة التي تستقدم المفاهيم وتقتطع من التصورات الحديثة ما تيسر انتزاعه وخلعه من منابته، أن تحيط به لأنه يرد مندسا في بنية النص عالقا بطرائق تشكل الكتابة وكيفيات تعاملها مع الواقع والتاريخ. ثمة نوع من التماهي بين كتابة الشعر وكتابة السيرة كما سنبين لاحقا بالتفصيل. لكن السيرة سرعان ما تكف عن كونها كتابة لسيرة فردية ذاتية وتصبح كتابة لسيرة ثقافة بأسرها، واستكشافا لما تحتوي عليه من قيم تخص علاقة الذات بتراثها وبالمطلق وبالمقدس. وتخص علاقة الانسان بنفسه من جهة كونه لحظة التلاقي العظيم بين المقدس والأرضي، بين المطلق الذي أوله الانسان وآخره الانسان، والهشاشة التي بالانسان تبدأ ومنها يصنع، تحت الشمس، قدره ومصيره واختياره.

بايجاز: إن الشعر، في هذين النصين، يفتتح مجراه مسكونا بهاجس محو العلاقة المعطلة بين النصوص والأزمنة في الثقافة العربية للوقوع على سر قوة تلك النصوص والاغتذاء به والتنامي ابتداء منه. إن الشعر لا يلغي قديمه بل يغتذي به. ولا يتملص من ذاكرته بل يستكشفها. ولا يتخطى اللحظة التايخية بل يمتلىء بصخبها وفيه - في رحابه - تتعايش الأزمنة جميعها وينكشف بعض ما ظل من متخيلنا مصادرا مغيبا محجوزا.

لا تعلن هذه الأبعاد عن نفسها صريحة بل تتخذ لنفسها دروبا ملتوية مواربة متأتية عن الطرائق التي يتصرف بها الكلام في مكوناته البانية لجسده. لذلك حصرناها فيما يلي:

فتنة الكتابة ونداء الأقاصي

منذ البدء تعلن الكتابة عن نفسها من جهة كونها حدث انشقاق. إنها «أخبار مجنون» وهي «هذيان جبال وسحرة». لذلك تتشكل اللغة في النصين مأخوذة بالأقاصي والنهايات كما سنبين. الجنون خروج من النظام الى الفوضى، ومن الأليف الى المتوحش. والهذيان صنو الجنون وعتبة من عتباته. إنه تصرف في الكلام يعصف بالأنظمة والحدود والأنساق.

ومنذ البدء أيضا تختار الكتابة أن تطلق العنان للرغبات والأهواء والنزوات. تمضي بالعقل الى نهاياته. تتحرر من المرجع والنسق فتمعن في تشظية الكلام وبعثرته. إنها خطاب فتنة يحطم الأنظمة ويلغي الحدود بين الممكن واللامتوقع، بين المحتمل وما فوق حدود الاحتمال. يعلن هذا الاختيار عن نفسه وفق أكثر من طريقة ويرتدي في السر، أكثر من قناع.

فتنة الغرابة

تعمد الكتابة لحظة تشكلها ذاتها الى المضي باللغة الى أقصى امكاناتها. لذلك يلتبس المعنى، يتلاشى أو يكاد.

نقرأ عن قيس

الناس يعبرون على أشيائه المنثورة (ريشة قطا مستدقة الرأس/ خيط حرير أخضر عقدته أمه في زند طفولته / خاتم عرس منحول من فرط الخلع/ حجاب في جلده ضبع/ عود سواك يابس/ كسرة ياقوت معروق بالفحم/ خرج ثقبته الريح/ أشلاء لجام تنضح منه ريح الخيل/ وحشة) (أخبار، ص ٢٤).

هكذا تعتمد الكتابة على الومضة وتمعن في تسمية حشد من المدركات والموجودات. فيوهم الكلام بأنه ينثال اتفاقا لأن فعل التسمية يصل بين مدركات لا رابط بينها في الواقع العيني المتعارف. فالنص يعمد الى بعثرة الكلام وتشظيته ويراوغ كل قراءة تكتفي منه بدلالاته المعلنة. لذلك يبدو كما لو أنه أقفال وألغاز وطلاسم تذكر بالتعاويذ وفنون السحر. لكنه يقيم علاقات نصية بين تلك المدركات. فتنشأ فيما بينها وشائج دلالية تحتية. ويصبح التجاور النصي ضربا من التشابك الدلالي. بموجبه ، تجتاح الدلالات الكلام من كل صوب. واذا بتلك الأشياء الميتة الخالية من كل معنى تصبح عبارة عن مزق من حيوات. إنها أزمنة مكثفة متراصة. والكتابة لا تكتفي من تلك المدركات أي من الواقع براهنيته. إنها تقف في وجه النسيان. ولا تفقر الواقع بل تثريه. وهي لا تثريه عن طريق تلبيسه ما ليس فيه. بل تثريه بالنفاذ الى أبعاده المحجبة. الزمن في وعينا يتتالى خطيا لا يهدأ. ويتقدم في شكل نهر لا يتوقف عن المسير، لا يعرف الأناة لا يكل. لكن هذه الخطية مجرد وهم. ففي المكان، في الجسد، في المدركات جميعها في الأشياء الميتة «التافهة» ثمة الزمان مكثفا متراصا في شكل طبقات متشابكة متناوبة تمارس فيما بينها لعبة الظهور والتخفي.

إن العلاقات النصية التي يخلقها النص بين تلك المدركات الخالية من المعنى في الواقع والوشائج الدلالية التحتية التي تنشأ نتيجة تلك العلاقات هي التي تتبع في الكلام غلالة من الريبة. ووقتها فقط، تصبح القراءة ضربا من الاستيقاظ الفاجع على هذا الهول الذي يمنح مقام الانسان تحت الشمس طعم المحنة أعني الوعي بأن الماضي لا

يمضي نهائيا بل يعلق بالجسد، بالمكان ، بتفاصيله. ويلبس في صميم الحاضر ويواصل في السر العمل.

هكذا تستل الكتابة من صميمها ما به تفتح الواقعي على ما غاب منه. وتصبح ضربا من الترحال في أقاليم المكان في سطوحه وأقاصيه. وهكذا أيضا تطفح المدركات الميتة المشيأة الخلاء تحت مفعولات الوشائج الدلالية التحتية، بحشود من الايماءات.

* ثمة ايماءات الى أنوثة ماكرة تتراءى من خلال عبارات : عود سواك يابس/ فص فيروز شائخ/ عرق لبان/ حق بثمالة العنبر (أخبار، ص ٢٤).

* ثمة ايماءات الى رجولة مهزومة منكسرة تتراءى كالهجس من خلال عبارات : أشلاء لجام تنضح منه ريح الخيل/ غمد فارغ/ ما يرجع في السرج من الحرب (أخبار ، ص ٢٥).

* ثمة ايماءات الى أن غربة الكائن وعزلته ووحشته هي ما يفتح الوجود نفسه على هول اللامعنى، لا معنى الحياة وتفاهة الذات في عالم مشيأ موات. وهي ما يمنح مقام الانسان فوق الأرض معنى إذ يجعل منها حدث مواجهة لهول اللامعنى . لا سيما أن المثول في حضرة العدم وتجلياته هو الذي يمد الكائن بالمعنى: وحشة /قلق/ نوم قليل.

* ثمة ايماءات الى زمن ضاع وعمر أمعن في الرحيل: كوفية طفل هلهلها الرمل/ خف حائل اللون/آثار دم في خرقة/ خرج ثقبته الريح.

* ثمة موت ملتبس يتربص لائذا بالكوى المعتمة: قلق / وحشة / قوس قزح شاحب (أخبار، ص ٢٤-٢٦).

للكتابة مكائدها إذن

إنها تنهض لتقول ما تتكتم عليه الموجودات والمدركات التي تؤثث العالم من حولنا. لذلك تتحول ، لحظة تشكلها، ذاتها الى حدث مواجهة وفعل مجابهة للتاريخ ولمكره، لأن التاريخ إنما يستمد معناه من الايهام بفكرة التقدم الخطي. ومنها يستمد سلطانه العاتي . أما الكتابة فإنها إنما تتشكل وتحضر بيننا لتشير الى أن فكرة التقدم مجرد وهم. فلا وراء هناك . ولا أمام : إن الوجود إقامة في الرغب وإدلاج في التيه.

تماهي الألفة والغرابة

يحفل الكلام بالصور والمشاهد الغرائبية. وتصبح الكتابة كما لو أنها اضاءات أو ايماءات متزامنة الى حشد من الأطوار والأحوال والأحداث:

الصحراء ماضية في غيها
... أبواب العالم تخلعها الريح
قبائل ترجف من الذعر
وأخرى تنحدر نحو السفوح
محدقة في الأبد الجارف للسيل
... وثمة عتالون سكارى يقصون أطرافك بمشارط
صدئة جلبوها من مستشفى دمرته الحرب (جبال، ص ٥٩)
... مواكب سحرة وبوذيين وفيلة ، نواحها يؤرق سكان الخليج (جبال ، ص ٦٠)

هذه الصور التي تمضي بالغرائبية الى أقصاها إنما تتخذ طابعا هذيانيا من جهة كون الكتابة محكومة بقانونين متضادين: التشظية والتوليف. تتولد التشظية عن الكتابة بالومضة وتطال مستوى البنية النحوية التركيبية . فيتشكل الكلام في شكل جمل مستقلة وأخرى لا رابط بينها إلا الحرف العاطف أحيانا. وتنهض تلك الجمل بمهمة توسيع دائرة الاضاءة ودائرة الرؤية إذ تشمل أفعالا تتزامن في أماكن مختلفة. أما التوليف فإنه يطال من الكلام مستوى البنية الدلالية. فتأتي الومضة الأولى «الصحراء ماضية في غيها» لتشير الى العدم المتربص بالوجود يعمل لا يكل. إن الصحراء (موت الأرض) تمضي في غيها زارعة موتا ينتشر ويتسع ويمتد.

هكذا تومىء الكتابة الى فكرة الأفول. ثم تشرع في ابتنائها بواسطة صورة تجسد الأفول الكوني الشامل : (أبواب العالم تخلعها الريح/ قبائل .. تنحدر نحو السفوح/ محدثة في الأبد الجارف للسيل). وتشير تصريحا الى ما يرافق الأفول من رعب. ههنا تتنزل عبارة «قبائل ترجف من الذعر» ثم تجسد فكرة الرعب بواسطة صور في منتهى القتامة «عتالون سكارى يقصون أطرافك بمشارط/ صدئة جلبوها من مستشفى دمرته الحرب). إن الكلام يستل من صميمه ما به يبتني طابعه القيامي. فيصبح النوح نوحا كونيا عاما تشترك فيه الكائنات «موكب سحرة وبوذيين وفيلة» . وهكذا أيضا يأتي للتوليف ليضطلع بدور القانون الذي يقي الكلام من التفكك. ويشير صراحة الى أن الومضات التي تبتني جسد الكلام لا تتشكل من قبيل الصدفة والإتفاق والبخت بل تتبع مسالك ودروبا هي طريق الشعر الى التباعد عن المألوف والمكرور، وطرق الكلام الى الشعرية.

هذه الصور التي تبتني الغرائبي وتجسده تتعايش في

صميم النص مع صور أخرى تحاكي الواقع وتجاربه . وهي التي تمنح الغرائبي جميع مبررات وجوده. لأنها إنما تمثل وجهه الآخر الذي يمنح الكلام مراجع متحققة في الواقع العيني:

أدركتني الظهيرة في الربع الخالي
فقدت بعيري الى شجرة غاف
هجرها البدو منذ أزمنة (جبال ص ٥٠)

تنشأ بين هذين البعدين (ذاك الذي تبتنيه الصور ذات المنبت الغرائبي وذاك الذي تجسده الصور التي تصف الواقع وتجاربه) علاقات تجاور وتناوب، أو تشابك وتماه. فيضعنا الواقعي في حضرة الغرائبي. ويسلمنا الغرائبي الى المحتمل أو المتوقع وفق نسق بموجبه تصبح علاقات التشابك والتناوب والتجاور التي تتوالى بشكل دوري بمثابة قانون ايقاعي لا يخلو من الدلالة . إن الواقعي مجرد عتبة مشرعة على الغرائبي المحجب في أقاصيه وتلاوينه. والغرائبي هو البعد المنسي مما نحسبه أليفا ونخاله معادا متعارفا مكرورا. والكتابة حدث ترحال في ذلك الحيز الدقيق الممتد في المابين.

الكتابة وامتداداتها

إن افتتان الكتابة بالأقاصي والنهايات ، هو ما يمنحها هويتها من جهة كونها حركة لا وجود لها خارج امتداداتها وما ينتج عنها من تحولات وايماءات. لكن تلك الامتدادات لا تتم بواسطة قانون التداعي أو قانون التضاد. وما أعنيه بقانون التداعي إنما هو محاكاة الكتابة للكيفية التي تطرح حسبها الذاكرة مخزونها في شكل تداعيات أو ومضات. وهو قانون عليه جريان الشعرية لدى العديد من الشعراء المعاصرين نذكر منهم السياب مثلا [٧]. أما التضاد فإنه يعني اعتماد الكتابة على وصف المشاهد والصور والحركات المتضادة وفق نسق بموجبه تصبح تحولات النص قائمة على استدعاء النقيض لضده واعتماله معه. وهذا أيضا ثابت من الثوابت التي عليها جريان شعرية العديد من النصوص لاسيما نصوص أدونيس مثلا [٨].

إن الامتدادات عبارة عن حشود من الحركات والصور التي تتوالد غزيرة لا تكل ولا يدركها التوقف. فتصبح حركات النص ولوحاته ومشاهده ورموزه وصوره كما لو أنها تتراءى على أديم مرايا مهشمة. أو لكأن النص محكوم من الداخل بنوع من الفيض الدائم هو الذي يجعله يتشكل مأخوذا بنصوص أخرى وأزمنة أخرى يتملك منجزها الجمالي ويحاورها أو يستكشفها ويصهرها في محارقه، فيما هو يمعن في مزاوجة ذاته من صميم ذاته.

الكتابة جسد مأمول بالفقد

ههنا يتنزل نص «هذيان الجبال والسحرة» ويفتتح مجراه مسكونا من الداخل بأصوات آتية من بعيد هي التي تفتحه على فضاءات متعددة وتمنح الكتابة امتداداتها ومداها. تنحدر هذه الأصوات من أزمنة ونصوص متنوعة. فتتوالد في النص حشود من الصور ذات طابع قيامي تتردد في تلاوينها أصداء من أساطير الأفول الكوني: «أفلاك تقود بعضها كعميان شرسين ومجرات غاضبة على وشك الاقتتال» (جبال ص ٦٦) هناك — يقول لنا الصوت الذي ينقل ما يجري - هناك :

رأيت الزلازل تحت قدمي
دوحة أرض ونشوة سماء (جبال، ص ٤٩)
ولا شيء لا شيء سوى:
مدن تحترق وأخرى تفتك بها الكوليرا (جبال، ص ٧٤)
إنهـــا :
لحظة الارتجاج الهائل لأكوان ومخلوقات سعت
منذ ميلادها الى هذه الخاتمة (جبال، ص ٦٩)

تتعايش هذه الصور القيامية مع صور أخرى تستلهم القرآن على نحو صريح. فيتم مثلا استقدام قصة أهل الكهف:

لا تستيقظ هذا الصباح تأخذ المظلة لتراقب أهل الكهف
وكلبهم الذي افترسته افاعي الجيران (جبال ص ٦٠)

أو يقع الايماء الى قصة يوسف:

هذا الضبع الذي تلمع عيناه في الظلام صديق
السحرة
الذين ألقوا أخي في غياهب الجب (جبال ، ص ٦٤)

هكذا تتقدم الكتابة وتظل توسع من فضاءاتها فتنفتح على الشعر القديم وتجري الكلام وفق نسق يذكر بالوقفة الطللية من جهة كونها لحظة وقوف في حضرة رعب الوجود:

لقد ذهبوا بعيدا صوب أنفسهم
وذهبوا في الوحشة.
أيام تتلوها أيام،
الديار تضمحل في عين عاشقها
والجبال عرين الذكرى (جبال، ص ٤٧).
... لا أكاد ألمح جزيرة النخل
... لقد فتكت بها الرياح الهوجاء
وأمها البلى

كديار أحبة غربت للتو (جبال، ص ٥٤).

ثم تنفتح على نصوص صارت جزءا من ذاكرة الكتابة الشعرية العربية المعاصرة. لذلك تتردد في تلاوين النص في انحناءاته وتعرجاته أصداء من «الأرض الخراب» نقرأ مثلا:

* ها أنا ألمح الجسر الذي مشت عليه الملايين
قبلي وتبخرت (جبال، ص ٦٧).
* بكاء الأمهات على ضحايا الطرق (جبال، ص ٦١).
* لأن الوقت قد تأخر
تأخر الوقت تأخر الوقت (جبال، ص ٧٤).

ونقرأ في «الأرض الخراب» (٩):

* جموع تدفقت على جسر لندن
* لم أكن أظن أن الموت قد أباد مثل هذا العدد
* ما هذا الصوت العالي في الفضاء
لغط النحيب الأمومي
* أسرعوا أرجوكم حان الوقت / أسرعوا
أرجوكم حان الوقت

هكذا تمعن الكتابة في توسيع ذاكرتها مأخوذة حتى لكأن النص إنما يتشكل مأخوذا بالبعد الكوني المتكتم على نفسه في جميع الثقافات محاولا أن يتملكه. أو لكأنه يفتتح مجراه مسكونا بهاجس محو الحدود بين الأزمنة والنصوص التي ينفتح عليها لحظة تشكله وصيرورته. فتصبح العلاقة بين النصوص على أديمه كما لو أنها أصوات تتنادى أو لكأن كل نص يمضي، في حركة طافحة تحنانا ووجدا، لملاقاة صنوه ونظيره، لذلك كثيرا ما يقود التنادي بين النصوص الى نوع من التماهي بين الحيوات والآلام. فتنفتح تغريبة الراوي في النص على تغريبة رامبو مثلا، بل إن تغريبة رامبو على طريق اليمن وبلاد الأحباش هي التي تتخذ من تغريبة الراوي وآلامه معبرا منه تتسلل الى النص

... تنحدر الرمال على الأفق الشرقي
المحاذي لبلاد الأحباش (جبال، ص ٥٤).
... ها أنت في البيداء
... الحقائب الجاثمة كغربان البين
في انتظار قافلة لن تأتي
بطاقة السفر،
التي رأيتها البارحة في نومك،
وأن تسأل المسافر الأسود،
أي الطرق تؤدي الى اليمن؟ (جبال ص ٥٨).

للنصوص مكرها إذن

ولها أيضا سلطان هو الذي يجعل البعض منها يتغذى بالبعض الآخر ويصهره في محارقه. فتتحول منجزات تلك النصوص في تلاوين النص الذي استدعاها وصهرها الى طاقة يتمكن بواسطتها، من الانفتاح على ما تأسس قبله من ابداعات ويصبح، تبعا لذلك لحظة تنام في مسار الابداع. وهذا يعني أن النص كيان تاريخي. وهو لا يستمد ابداعيته وفرادته إلا من جهة كونه كيانا تاريخيا. إنه يفتح مجراه مأخوذا بقديمه وماضيه أي ما تأسس قبله من نصوص وابداعات. وفي لحظة الكتابة يرد ذلك القديم. ويحضر الماضي وتطرح الذاكرة مخزونها على نحو سري موغل في الخفاء. فيصبح النص مهددا لحظة تشكله ذاتها بالتلاشي فيما ليس منه. وهو لا يتمكن من افتتاح مجراه إلا إذا حقق الانقطاع عن ذلك القديم وانتشل نفسه مما علق بالذاكرة من مسالك الابداع ودروبه التي افتتحتها فيما مضى نصوص أخرى. لكن إبداعية النص مشروطة أيضا بتحقيق التواصل مع ذلك القديم وتلك المنجزات. لا للاكتفاء بها واتباعها بل لمفارقتها بعد صهرها في محارقه. لأن التغاير مشروط بالتواصل معها والانقطاع عنها في الآن نفسه.

هكذا ترسم الكتابة البعض من امتداداتها. فيصبح النص قائما على نوع من التراكب الدلالي هو الذي يجعل من الشعر حدث تفكيك للتاريخ وللواقع والنصوص. لا يعلن حدث التفكيك عن نفسه صريحا بل يتخذ لنفسه مسارب ملتوية مواربة. ويصبح بمثابة قانون عليه جريان الكتابة وعليه متصرفها أيضا. إن النص عبارة عن سيرة ذاتية. لكن السيرة تكف عن كونها سيرة فرد، كما أشرت وتصبح ضربا من الاستحضار لثقافة تمضي قدما الى خرابها، وتأريخا لأرض كل ما فيها يتفسخ. لذلك تنعت صراحة بكونها «أرملة العصور/ ومستودع نفايات العالم». ثمة في النص تصريح بأن هذه الأرض مدائن صنعها النفط ليسرح فيها «السماسرة الذين أتوا من كل بلاد العالم لامتصاص ضرع الأرض وما خلفته عظام حيوانات بائدة» (جبال ص ٦١). إنها أرض طفولتها أمعنت في الرحيل. والنص يتكيء في بعض المواضع على طابعه السردي ويخلق نوعا من التوازي بين طفولة الراوي وطفولة المكان:

مشى خطوات كمن يراوغ نفسه فوق تلال طفولته المبعثرة، حاول أن يحتمي بشيء منها، شجرة أو ذكرى أو نبع. لكنه أحس أن لا صلة له بهذه الأمكنة ولم تكن له طفولة ما على هذه الأرض (جبال، ص ٦٩)

وهو بذلك إنما يلح على أن الطرد من الفردوس فاجعة طالت الانسان والمكان.

من هنا تستمد الكتابة العديد من امتداداتها . فهي جسد مأهول بالفقد . والفقد هو ما يجعل منها خطاب إدانة وإشهاد . لذلك تبتني حشودا من المشاهد تجسد الحيوات والأزمنة التي طالها الفقد وطواها الغياب، فيطفح بمشاهد ذات طابع فردوسي:

غيمة بحجم سماء كبيرة
تهطل مطرا وأحلاما
تبلبل نوام السطوح وقارة النخيل (جبال، ص ٥٣)

أو تبتني مشاهد تضعفنا في حضرة زمن كانت الحياة فيه غضة مشتهاة، وكان لكل شيء بهاؤه وعنفه ومعناه. ولم تكن الكائنات تبلى وتتفسخ وتنحل، بل كانت تمضي الى أقدارها ومصائرها وتختار حتفها كأنصاف الآلهة، دون مواربة ودون دهاء:

تشاهد الموت معلقا فوق قرون الأكباش
التي تهرع بثغائها نحو الابراج
... ينحدر الرجال
على الهضبات وفوق التلال
مختلطين بهدير الجبال ونواح بنات آوى
... أسلحة تمتطي الجمال والبغال
تحت شمس آب الفائضة على الكون
وكانت المخلوقات تحتسي حتفها
جرعة ... جرعة
من غير مواربة ولا دهاء
حروب واضحة
وقتلى في مجد الظهيرة (جبال ، ص ٥٥ - ٥٦)

تخترق هذه المشاهدات ذات الطابع الفردوسي وتلك التي تبتني الحياة في عنفها ومضائها والكائن في مجده وتساميه، بمشاهد ولوحات في منتهى القتامة تأتي لتجسد هول الفقد. وتتشكل طافحة بالنوح، نوح على الذات.

مات دليلي وتقاطعت بي الطرق (جبال ، ص ٥٩).

ونوح على المكان :

أيتها الصحراء
غادرك الركب تحت شمس ترضع أطفالها
بأضواء سامة
غارك الحق والباطل
... وغادرك الخريف الأكثر رأفة
من ربيع المدن
غادرتك النجوم الأولى والأيائل
وضفاف الأودية
غادرك الزمان،
وما يظنونه كنزا ليس سوى آلة حتفك الرهيبة
(جبال، ص ٧١).

وكثيرا ما يتحول النوح الى ندب على الانسان وهو يبلى ويتفسخ، وعلى المكان وهو يتعفن وينحل. وعندها تطفح الكتابة بالادانة والفضح والتشفي:

... بماذا أصفك:
أرملة العصور
أم مستودع نفايات العالم؟
بماذا نصف أنفسنا
... متكئين على ساعد الخسارة
... نتسلق ظلالنا كما تتسلق العظايا الجدران
ونمضي صوب بحر لا يشبه البحر
متحدين بأرواح محمولة على محفة (جبال ، ص ٧٢ - ٧٣).

لا يكتفي النص بابتناء هذه المشاهد التي تتوالد لا تكل وترسم للكتابة امتداداتها وتحولاتها بل يعصف بالحدود الفاصلة بينها. فتتعاصر المتضادات ولا تعتمل فيما بينها. بل تتعايش وتتزامن وتتماهى وفق نسق، بموجبه يبلغ التفكيك ذراه وتنكشف من الكتابة رغباتها الدفينة التي نذرت نفسها لانجازها، ومن أجلها كان النص وحضر بيننا. إن الكتابة تتشكل مسكونة بهذا البرق: تنفيه المتعاليات وامتهانها . بل إن الرغبة العاتية في امتهان المتعاليات وتحقيرها هي ما يصنع نار الكتابة ولهبها ونسغها. وهي ما يمد الشعر بالمعنى. ويجعل منه ميدان مواجهة ، مواجهة الكائن لسلطة المتعاليات والمطلقات ومواجهته لهشاشته في الكلمات وبالكلمات.

تتمكن الكتابة من تحقيق رغباتها المضمرة هذه، عن طريق التصرف في الكلام وفق نسق بموجبه تقتلع الكلمات والرموز والصور من حمولتها الدلالية الحافة التي جرت في اللغة مجرى العادة وتمضي في عكس دلالاتها السياقية الممكنة والمحتملة. فالكلمات لا تقيم في العراء مفردة معزولة ليس لها من المعاني إلا معناها القاموسي بل تحضر محاطة بهالة من السياقات الممكنة والمحتملة. وعلى تلك السياقات جريانها ومتصرفها أيضا فكلمة «ملائك» إنما حملت الدلالة على الأثيري والسماوي، على المقدس والمتسامي، من السياقات التي ما فتئت تتنزل فيها . لكن النص يعمد ، في حركة واعية بما للكلمات من قيمة دلالية سياقية ، الى العصف بالمحتمل والمتوقع:

ملائك ترتطم بسقف البسيطة
حتى يخالها الرائي طيورا كسيحة
تنقر فضلات البشر (جبال، ص ٤٩).

هكذا تكف كلمة «ملائك» عن كونها دالة على المتسامي والمقدس والأثيري وتضطلع بدور هام في تجسيد الدوني والوضيع. تبتني الكتابة طابعها القيامي وتطفح بالدلالة على الرعب مكثفا على الغريب والمقرف والدوني معتمدة في ذلك على استبدال السياقات الممكنة لكلمة ملائك بسياقات تأتي لتقلب صورة الملاك في الذهن. ههنا يتنزل التوازي بين ارتطام الملائك بسقف البسيطة والطيور الكسيحة المشدودة الى الأرض شدا.

على هذا النحو يتقدم الكلام ماحيا المسافات الفاصلة بين المحتمل وغير المتوقع فيعمد مثلا الى خلق نوع من التوازي والانابة بين ما لا يقبل التوازي والانابة:

* تكر الفصول على الصحراء
في شكل ذئب وحيد
وفي شكل مئذنة (جبال، ص ٥٤)
* أنبياء يملأون الفضاء ... المتوقع : بالأدعية
بالصلوات
بطلب الغفران
غير المحتمل: باللعنة (جبال، ص ٧٠).

تتخذ ظاهرة استبدال السياقات الممكنة والمتوقعة بسياقات غير محتملة طابعا انتشاريا. وتصبح بمثابة قانون من القوانين التي عليها جريان شعرية الكلام. ههنا تتنزل مثلا عملية استبدال الكلب بالأفعى: «تراقب أهل الكهف وكلبهم الذي افترسته أفاعي الجيران». وههنا أيضا، تتنزل أغلب المجازات التي عليها جريان الكلام وعليها دورانه ومتصرفه. من ذلك مثلا خلق علاقات بين متصورات ذهنية وأفعال تدل على المادي الثخن «نرتطم بالأبدية/ ارتطمت بالأزلية/ نرتطم بالصباح/ هذه الأزمنة المكدسة أمام بابي/ أزمنة تتكدس أمام بابي».

إن قانون الاستبدال هو الذي يمنح الكتابة امتداداتها وهو الذي يمد الكلام بالمعنى. فالزمن حركة وانتقال وتحول، وطبيعته تلك هي التي تجعل من الحياة محنة يمكن أن تطاق وتمنح مقام الانسان تحت الشمس معنى. لكن الزمن في النص يغير من طبيعته وحالاته ويحترف التكلس.

***

ثمة تحول يتم في السر إن الزمن يتحول الى مكان متكلس : جبال

***

هكذا يستل النص من مكوناته البانية لجسده ما به يبتني فكرة الأفول الكوني الشامل. إنه يستدعي المحلي (الصحراء/ مدائن النفط..) لكنه يفتحه من الداخل على الكوني المحجب فيه. ومن الذاتي ينفذ الى البشري الشامل. فتنفتح السيرة الذاتية على محنة الكائن مطلقا. وتصبح الكتابة إطلالة على الرعب المحتمي من المكان بأقاصيه وأصقاعه وكواه المعتمة. لذلك يصبح النص، بدوره بمثابة نشيد أسود يطفح قتامة ونياحة:

أيتها الصحراء .. الصحراء
ماذا ابتغي من قلبك الذبيح؟
ومن مدافن قتلاك ونفطك؟
إنني لا أرى، غير نعش يحمله بوذيون
وتعاويذ أقوام هلكوا (جبال ص ٧٠).

ولذلك أيضا يصبح المكان في النص ضربا من الايهام بالواقع حيث لكأنه مؤثث بالفراغ وليس مليئا. والناظر في الكيفية التي تتردد حسبها عبارة «جبال» يلاحظ بيسر أن قانون الاستبدال الذي يمكن الكتابة من عبور المتوقع الى غير المحتمل هو الذي يفتح العبارة على أبعادها الرمزية. فالنص يومىء الى أن الجبال هي الزمن متكلس. فيلعن «جبال تتلوها جبال، هذه الأبدية...» (جبال، ص ٥١). ويمعن في تفخيم صورة الجبال «تزفر الجبال الهواء الثقيل/ كأنما تلد كونا بكامله» (جبال، ص ٦١). فيوحي بمعنى العلو والتسامي. وهذا يعني أنه يستدعي الكلمة محملة بمعناها السياقي المحتمل. فلكلمة «جبل» في المتخيل البشري معنى العروج والصعود والتسامي لأن الجبل طريق صاعد من الأسفل الى الأعلى، من الأرض الى السماء، من المادي الثخن الذي يطاله البلى الى الأثيري الذي لا يطاله البلى. بإيجاز : إنه ما يصل الأرض برية الفناء التي شرد فيها الانسان بالمساء مسكن الآلهة وفردوس البداية المفقود. إن : «الجبال عرين الذكرى» (جبال، ص ٤٧) هذا ما يقوله النص صراحة.

غير أن هذه الحركة بموجبها يتم استحضار المعاني السياقية المحتملة تتزامن في النص مع حركة موازية هي التي تسمح للكتابة باختراق الحدود. فتتوالى الصور والمشاهد التي تبتني فكرة النزول والسقوط من حالق.

* الجبال الجبال
مفازات من السراب والظل

تنحدر على سفوحها الذئاب وبنات آوى
في المساءات الكبيرة للقرى وللغزوات
وينحدر على ثغورها صليل الحديد (جبال، ص ٥٢).
* تنحدر الرمال من الأفق الشرقي (جبال، ص ٥٤).
* قبائل ترتجف من الذعر
وأخرى تنحدر نحو السفوح (جبال، ص ٥٩).
* نزلوا حديثا من الجبال ومازال دمهم يسيل على البطاح (جبال، ص ٦٠).

للكتابة مكرها إذن

إنها تستدعي فكرةالتسامي والصعود وتمعن في الايحاء بعلو الجبال وضخامتها كي يكون السقوط عظيما. إن الوجود مجرد إقامة في الرعب. ولا خيار أمام الكائن غير الهبوط والمرارات. والكتابة لا تبتني فكرة الأفول والعدم لترثي الكائن بل لتومىء على نحو موغل في الخفاء الا أن للعدم فتنته وله أيضا سلطانه إنه هو الذي يمد الوجود بالمعنى كما قلت منذ حين.

تلك هي امتدادات الكتابة، وتلك هي التواءاتها وتعرجاتها إنها لا تتشكل اتفاقا وبختا بل تجري على قوانين هي التي تبني استراتيجية الكلام وتمد النص بناره والشعر بلهبه. ولكن بنية النص ذاتها وكيفيات انفتاح السيرة الذاتية فيه على سيرة الثقافة التي ينتمي إليها، واحتفال الكتابة بالعدم على هذا النحو، إنما تشير جميعها الى أن النص إنما ينتمي الى ثقافة مآزقها أعتى من أن تنقال. إنه نص مأهول بالفقد لأنه طالع من تصدع تاريخي خطير. والشعر إنما ينهض ليضطلع بأشد أدواره خطورة: الاشهاد على أن لا معنى للكائن خارج خساراته والاشهاد على أن لا شيء كبر فينا ومن حولنا غير أحزاننا وفجائعنا ومحننا.

ثمة خروج إذن.

ثمة تبديل طال وظيفة الشعر.

إن الكتابة لم تعد تجري لتحقيق غاية نفعية بالمعنى الاجتماعي بل تعصف لحظة تشكلها وابتنائها لغرائبيتها بقانون تلازم الجميل والنافع، وهو قانون يعتبر الأبعاد الجمالية في النص مجرد حلية تنضاف الى المعنى المراد ايصاله كي تشد المتلقي عن طريق إثارة اللذة في نفسه وإمتاعه. وبذلك يكون الامتاع مجرد وسيلة غايتها تحقيق المؤانسة. هذا هو القانون الذي أقرته نظرية العرب القدامى في الشعر والشعرية واعتبرته مقصد الشعر ومتعلقه وغايته التي إن حاد عنها أدلج في التيه وتلقفته الفتنة والغواية والضلال (١٠). والناظر في المشاهد الغرائبية التي تشغل من جسد النص مساحة هامة يدرك بيسر أن الجميل ينفتح على المرعب ويتماهى مع المخيف والفاتن «.. البشر وقد عادوا الى بطون أمهاتهم/ ملوثين (جبال، ص ٤٩) / شعوب وقبائل/ تجرفهم الرمال والفيضانات / ويبقى أثرهم على سطح الكوكب / المتلاشي في هذيانه (ص، ٥٢-٥٣) / ملائك ترتطم بسقف البسيطة (ص ٤٩) / الموت معلق على قرون الأكباش (ص ٥٥) أفلاك تقود بعضها كعميان شرسين ومجرات غاضبة / على وشك الاقتتال (ص ٦٦).

يوهم هذا الخروج عما أقرته النظرية القديمة بأن الكتابة تتملص من القديم العربي وتمثل من التاريخ في خلائه، والحال أنها إنما تقيم مع قديمها وماضيها وذاكرتها أكثر من علاقة سرية ليلية. ههنا يتنزل استدعاؤها للوقفة الطللية من جهة كونها لحظة اطلالة على رعب الوجود. وههنا أيضا ينكشف لنا أن تماهي الجميل والمرعب هو بالضبط ما حرص القدامى على تغييبه لحظة قراءتهم للنصوص الابداعية لأنه هو الذي يمد الكتابة بنارها والشعر بلهبه ويمد الابداع بالمعنى ويفتحه على الحرية حرية الكائن في مواجهة رعب الوجود.

إن الانقطاع عن القديم يصبح ضربا من التواصل مع المسكوت عنه من ذلك القديم. والنص انما يتنامى ويفتتح مجراه ابتداء من ذلك المسكوت عنه. يكفي هنا أن نعود الى النصوص التي تشغل من تراثنا هوامشه المقموعة، نصوص المتصوفة والرحالة وألف ليلة وليلة وكتب الفقه وسندرك أن انفتاح الجميل على المرعب في تلاوينها هو الذي يمنحها طابعها الانشقاقي ويحولها الى فضاء فيه يتراءى من متخيلنا ما ظل في عد المعدوم. والحال انه ما فتيء يلون سلوكاتنا ورؤانا ويعمق العديد من مكبوتاتنا ويتحكم بطرائق مقامنا تحت الشمس.

الكتابة توغل في منطقة الخطر

إن الناظر في نص «أخبار مجنون ليلى» يلاحظ بيسر أن الكتابة تمعن في تنويع مكوناتها البانية لجسدها فتخترق من الداخل بحشود من الأصوات والأزمنة والانساق. وفي صميمها يتعايش النثر مع الشعر.

لكن النثر يتعدد ويختلف فيرد في شكل أنواع. ويتعدد الشعر ويختلف أيضا. وهذا يعني صراحة أن الكتابة تفتتح مجراها مأخوذة بالأقاصي والنهايات كما قلنا سابقا. لذلك

تمضي باللغة الى أقصى امكاناتها وتنوع مكوناتها على النحو التالي:

١ – النثـــر

أ – بعض من أخبار المجنون الواردة في المتون القديمة.

ب – أخبار المجنون بعد أن تصرف فيه النص المبدع وأعاد انتاجها وصياغتها.

ج – تعريفات للحب باب المودة / باب المودة (كملها بعد) تذكر بتعريفات الصوفية.

د – محاكاة لطرائق الناثرين القدامى في تصريف الكلام/ محاكاة لأفانين القرآن والمتصوفة في تصريف الكلام.

٢ – الشعر :

أ – أشعار قيس بن الملوح.

ب – النص المبدع (موزون).

ج – النص المبدع (متخل عن الوزن).

تبعا لذلك يصبح النص فضاء في رحابه يسترد الشاعر حريته ويشرع في اللعب بالنصوص والأزمنة وفق نسق بموجبه تصبح الكتابة واللعب صنوين. صحيح أن حدث إدراج النصوص التراثية في النص المبدع يوهم الظاهر بأنه مجرد توظيف للتراث درجت القصيدة المعاصرة على تحلية نفسها به واعتماده طريقة في التواصل مع قديمها وماضيها. لكن الحدود الفاصلة بين النثر واختلافه وتعدده والشعر في اختلافه وتعدده أيضا تلتبس حتى أنها تمحى أو تكاد. وبدلها تتأسس حشود من الوشائج السرية المتعددة التي تقي النص، رغم اختلافه وتعدده وتنوع مكوناته وحركاته، من التفكك والتشظي. وتجعله يحيا نوعا من الفيض الدائم. فيظل يزاوج ذاته من صميم ذاته محطما الأنظمة ومخترقا الحدود. ويفتتح له مجرى بعيدا داخل منطقة الخطر. هكذا تأتي ظاهرة تنادي النصوص التي اضطلعت في نص «هذيان الجبال والسحرة» بدور قانون عليه تحولات الكتابة وتندس في تلاوين نص «أخبار مجنون ليلى» لكن التنادي يصبح أكثر مضاء وأشد توترا. ذلك أن الشعر يمثل في حضرة مستحيلاته ويتخطاها ماحيا المسافات الفاصلة بين الشعر وبقية الأنواع. انه يفتح مجراه في تلك العتبة الدقيقة التي في رحابها تتقاطع الأنواع وبذلك تتلبس الكتابة بجميع سمات المتاهة.

ثمة أكثر من علاقة سرية ليلية تنشأ بين النص التراثي المتعدد والنص المبدع في تعدده واختلافه أيضا. فيصبح كل نص أو نمط بمثابة وجه وصنوه بمثابة قفا. ثمة وشائج دلالية موغلة في التخفي من خلالها يتضح لنا أن النص عبارة عن مرايا متناظرة على أديمها تتراءى جميع أبعاد الكلام ولا يمكن لأي منها أن يضعنا في حضرة تلك الأبعاد جميعها لذلك تتخذ الوظائف والدلالات طابعا انتشاريا. إن النصوص المختلفة المتباينة تقيم فيما بينها حشدا من علاقات تتغير لا تكل . فتتجاور أو تتناوب ثم تتشابك أو تتماهى وفق نسق دوري يمعن هو الآخر في التبدل والتغير إن كلا أو جزءا. فتوهم تلك العلاقات بأنها تتشكل صدفة واتفاقا وبختا . ويوهم النص من ورائها بأنه محكوم بحال من الهذيان بلغت المنتهى.

لكن الناظر في انحناءات الكتابة في تعرجاتها والتواءاتها سرعان ما يلاحظ أن لا اتفاق هناك ولا صدفة فللكتابة متعلقها الذي ظلت تنشده وتبتنيه فيما هي تنهض وتكون ولها أيضا مقاصدها واستراتيجيتها في التعامل مع النصوص التراثية.

ثمة اضمار إذن.

ثمة مكر...

ثمة تواطؤ ينشأ بين ما هو تراثي مستقدم من القديم العربي وما هو مبتدع لا صلة له بذلك القديم وهو تواطؤ بموجبه يضع النص التراثي أسراره ورموزه في المتناول أمام النص المبتدع. والكتابة إنما تتحول الى حدث انشقاقي وتستمد أصالتها من جهة كونها تستدعي نصوصا تراثية توظفها أو تتكيء على منجزها الجمالي بل من جهة كونها تتحرك في المكر. وفي المكر أيضا تبتني علاقتها بقديمها وماضيها وههنا بالضبط خطورتها. ههنا أيضا يعلن طابعها الانشقاقي عن نفسه إنها تدخل مع النص التراثي في علاقة استكشاف وتحويل واسترداد في الوقت نفسه.

تتجلى هذه العلاقة بأبعادها الثلاثة من خلال استراتيجية الكتابة ذاتها . فالنص إعادة كتابة لتغريبة قيس وليلى. وهذا يعني أن الحكاية الواردة في كتب التراث هي التي سترسم للنص حدوده وضفافه ومداه. لن يكون هناك أي تشويق أو أية توقعات وانتظارات. ما هو دور الكتابة إذن وأي تحد يدفع بها الى إعادة صياغة حكاية صارت من كثرة التداول والشيوع في عداد المتعارف والمكرور والمعاد؟ هل يعني هذا أن الكتابة تنطلق من تسليم بأن الحكاية لا تخلق النص؟ ما الذي ينتج النص إذن؟ ما الذي يصنع قوته؟

ههنا، أي داخل هذه الرحال، تفتتح الكتابة مجراها ومن هنا تستمد خطورتها وأهميتها باعتبارها حدثا ينهض

مـأخـوذا بالأقـاصي والنهـايـات . فالنـص يشرع فيما هـو يستدعي الأخبار من كتب التراث، في تقليبها كما الحطب على النـار. ويعمل على محاورتها واستكشـاف المسكوت عنـه في تـلاوينهـا لذلـك يمعـن في التشكيـك فيهـا والسخريـة مـن واضعيها يعلـن مثلا : «الصحيح الـذي هو شك خـالص أن قيسا وليلى عـامريـان» (أخبار ، ص ٢١). ويصـف الأخبار بـأنها أهواء «رواة يعبثـون بالأخبـار كل على «هـواه» (ص ٥٧-٨٥) «رواة يعبثـــون بـــالسيرة» ص ٦٩. ويشرع في التصرف في الأخبار والوقائع والأحداث . فيوهم بأنه يحرف المتون القـديمة فيما هو ينفذ ، في حـركة قصديـة واعية، الى المسكوت عنه في تضـاعيفها «أما نحن فقد رأينـا أخبارنا.. في رقع أسقطها الـوراقون واحتفت بها الأحلام، وكشفتهـا لنا طبيعة المحبـة» (ص ١٥).. «وقد جـرينا في أخبـارنا على مـا يـروق هوانـا ويشحـذ خيالنـا بشطحـه» (ص ٦٤). لذلـك تصبح شـخصيات الحكـاية بمثابة منطقة تقـاطع بين المرئي واللامـرئي. والمحتمل ومـا فوق حدود الاحتمال يقـول عن ليلى مثـلا: «روت قرينـات لها أنها مـن الجن إلا قليلا ومـن الإنس بمقـدار» (ص٢١). ولذلك أيضـا تنفتح العـلاقة بين قيس وليلى على أبعاد جنسية ايروسية أي على ما يجعل منها ضربا من الاحتفال باللذة وتمجيدا للجسد.

ففـي تلك السـاعـة تفلـت الأزمة والأعنـة .. ولا يعـود للحدود معنى فالغيم نازل يمسح العلامات والملامح.. وتبدأ حواس لا حصر لها في الشغـل.. ففي تلـك السـاعـة لا نعرف أينا يشعل جسد الآخر وأينـا يطفئه ، أينا الجمر وأينا الهواء (أخبار ، ص ٧٦).

هكذا يصبح الاقتراب من المتن التراثي ضربا من الامعان في التباعـد عنه. وفي هذا الحيـز الممتد مـا بين حدث الاقتراب وحدث التباعد يجد الاختلاف لـه موضعا يشغله ويشرع في العمل. والاختلاف هنا إنما يمثل في حد ذاته طاقة خلاقة. إنه يضعنا في حضرة تباين أنماط الخطاب وعدم تواصليتها . إن الخطـاب الوارد في كتـب الأخبار القـديمـة خطاب تـاريخي أخلاقي تعليمي . وهـو من جهة كونه تاريخيـا أخلاقيا إنما يتعـارض بالكـل مع الخطـاب الجمالي الذي نـذرت الكتابـة نفسها «في نص أخبار مجنون ليلى» لتحقيقه وابتنائه.

ذلك أن الأخبار في كتـاب الأغاني إنما ترد محكومـة من الداخل برغبة في لجم الحكايـة والحد من امتداداتها ومداها . ثمة احتكام الى العقل يعلن عن نفسه وفق طرائق عديدة.

* تشكيـك في وجود قيـس وقصته. تقـرأ مثلا «وذكـر ابراهيم بـن المنذر الحزامي عن أيـوب بن عباية أن فتـى من بنـي مـروان كـان يهوى امرأة منهـم فيقـول فيهـا الشعـر وينسبه الى المجنون وأنـه عمل له أخبارا وأضـاف اليها ذلك الشعر فحمله النـاس وزادوا فيه [١١]. ويصل التشكيك الى حـد الجزم «وأخبرني عمي عـن الكـراني عـن العمري عـن العتبي عن عوانة انه قال : المجنون اسم مستعار لا حقيقة له وليس لـه في بني عامر أصـل ولا نسب فسئل من قـال هذه الأشعار فقال فتى مـن بني أمية » [١٢] .. «ثلاثة لم يكـونوا قط ولا عرفوا ابن أبي العقب صـاحب قصيدة الملاحم وابن القرية ومجنون بني عامر [١٣].

* تعطيل للجوانب الرمزية والخيالية وصياغة للأخبار وفق نسق يجعلهـا تتماشى مع المحتمل ومع المتـوقع . ههنا يتنـزل التشكيك في وجـود قيس واعتبـار بعـض ما جـاء في الحكاية مجرد مغالاة.

* إجراء الأخبار وفـق نسق يجعل منها خطابـا أخلاقيا نفعيا بـالمعنى الاجتماعـي وذلك بـالالحاح على فكرة العفـة والعذرية.

أمـا الكتـابـة في نص «أخبـار مجنـون ليلى» فـإنها إنما تنهض لتلـح على أن الأخبار الـواردة في المتون القـديمة قـد أفقرت الحكاية وعصفت بغناهـا وبما يتكتم في تلاوينها من أبعاد رمزية محجبة. والحال أن الحكـاية إنما ضمنت بقاءها فاعلة فينا الى اليوم وأمنت استمـرارها، بما تحتوي عليه من أبعاد رمزية محجبة، لا بما تفهمه منها على أنه حقيقة وواقع وأحداث جرت في التـاريخ لذلك تعمد الى اعادة ابتنـائها وفق نسق يرجع للحكاية أبعادها المعطلة وينتشل ما تنطوي عليه من بهاء. ولذلك أيضا تصبح شـخصية قيس وشـخصية ليلى بمثابـة عتبة واصلـة بين الحدود. حدود الـواقعي المحتمـل والخيالي المتوارى في رحاب الواقعي نفسه.

ففي حين تكتفـي الأخبار بالاشـارة الى أن قيسا مجرد انسـان شـاعـر عصف الحب بقلبـه فتوغـل في ليل الجنـون، وليلى امرأة مثـل كل النساء . وتشكـك في وجودهما. تـرسم الكتـابة لقيـس صورة تـرفعـه الى مصاف الـرمز «لم يكـن جسدا حديقـة الحصن كان» (أخبار ، ص ٣٢) . هكـذا تعلن الكتابـة. انه الرغبـة والشهوة والغـواية القاطنـة في الجسد. وهـو الميـل الجارف الى عـدم الممنـوع وقتـل المحـرم. إنـه «يتقمص القاطـن والمسافر ويفضح كل جبـان يخفي عشقه على امرأتـه ، وكل خـاشية تكتـم ولعها بغير زوجهـا» (ص ٦٨). بل هـو النزق المتأصـل في الكائن، ذاك الـذي «... يفتن

النساء على أزواجهن وينتصر لشريعة العشق» (ص ٦٨). وهو الوجد زارع الفتنة. وأشعاره ليست مجرد كلام يجري الى غاية نفعية ويمجد قيم المجموعة بمدح الخصال الممدوحة للحث عليها وذم الخصال المذمومة للتنفير منها. إنه كتابة في الحب. والحب ليس مجرد عاطفة تنشأ بين شخصين أو علاقة تصل بين جسدين بل هو ضرب من الخروج والانشقاق على قيم المجموعة. إنه تمجيد للذة واحتفال بالجسد يجعل «كل امرأة تقود النخب نحو فجها العميق مؤرجحة قنديلا من الزبرجد يهدي العشيق ويضلل غيره» (ص ٦٨). وهو الذي «يبغت غلظة الأكباد ويوقظ غفلة الأفئدة، يغرر بالصبايا كي يكشفن قمصانهن لفتيان كاد الحب أن يفتك بهم وهم يتدافعون بالمناكب مولعين في تهلكة بلا ريب ولا هوادة» (ص ٦٨).

والثابت أن الرغبة العاتية في استكشاف الأبعاد الرمزية التي حجبتها الأخبار البانية للحكاية هي التي جعلت الكتابة ترسم لليلى صورة ملتبسة تجمع الى الأثيري الأرضي، والى البشري الالهي «كانت امرأة اسمها ليلى قيل انها جميع النساء وقيل عنها ملكة من الجن تراءت لشخص» (ص ٦٨). وترسم للحب صورة تتعارض بالكل مع مفهوم العفة والبراءة والطهرانية التي توسعت الأخبار في الالحاح عليها حرصا منها على خدمة قيم المجموعة وتمجيدها وإعلائها. إن الحب ينفتح على النزق وعلى الشهوة بل إنه «عرس أخلاط. هلع في العناصر جحيم وجنة وما بينهما» (ص ٧٤).

***

وهم هي العفة إذن.

***

فليلى حين تلتقي بقيس:

تتمرغ في صدره الفاره محلولة الشعر، فارطة من كل قميص، وهو يمنحها ما منعت عنه وما جاءت إليه (ص ٢٧) (....) تتمرغ في ثناياه ويندس في أردانها تتدافع به ويترنح معها تتهدج ويتهجد ويختبل ويصيبها مثل الهذيان والسهرة سرادق بلا سقف» (ص ٤٧).

هكذا يعلن الاختلاف عن نفسه ويشرع التفكيك في العمل. إن الكتابة تواجه قديمها مزعزعة القيم الوهمية التي حرص العرب القدامى على زرعها في النصوص الابداعية زرعا. وغايتهم من ذلك تحويل النصوص عن مقاديرها كي تنهض بمهمة نفعية بالمعنى الاجتماعي وتفي بحاجات المدينة الفاضلة، مدينة العقل الذي يكبح الرغائب ويحد من جموح الأهواء ويروض الجسد. فهنا تتنزل مثلا، جملة من الأحاديث نسبوها الى الرسول. وهي تلح جميعا على «أهل المدن الجاهلية واستسلامهم للذة والشهوة والغلبة» [15]، وما قاله ابن الجوزي في كتابه «ذم الهوى» [16].

لكن هذا الحرص الصريح على اقصاء الجسد وترويضه يتخذ في أغلب الأحيان. طريقة في الحضور أكثر تكتما وأشد تسترا ويندس في الحكايات والأخبار على نحو موغل في التخفي. هذا ما تنهض الكتابة لتشهد عليه وتمعن في تفكيكه وتقويضه. لذلك يكفي أن تعود الى كتاب الأغاني وننظر في أخبار جميل وأخبار وضاح اليمن، حتى ندرك أن واضع الأخبار لم يكن بريئا اطلاقا. إن جميلا ينجو من الموت لأنه رفض الامتثال لنداء جسده [17]. أما وضاح فقد لبى النداء نداء الجسد فمضى الى حتفه [18].

فهنا أيضا، علينا أن نقرأ الأخبار في معناها الرمزي. لاسيما أن هذه الأخبار انما تلح على أن الخلاص مشروط بإقصاء الجسد. وهذا تصور ينتظم رؤية القدامى ويديرها. ذلك أن إقصاء الجسد إنما يتضمن بالضرورة إفراغا للحب من محتواه من جهة كونه ميدان مواجهة وعنف. ومن جهة كونه تجربة وجودية مصدرها الاستيقاظ الفاجع على رعب الوجود. بل إن إقصاء الجسد يتضمن اقصاء مماثلا للرغبات والأهواء وتدجينا للكائن. لذلك توهم الحكايات في هذه الأخبار بأن مدارها مجرد أحداث عارضة حدثت في أزمنة خلت. ولكنها انما تضعنا، حين نتملاها في حضرة صراع يجري بين السماء والأرض. بين المتوحش والأليف بين الرغائب وما يمنعها لذلك سنجد هذا المتوحش هذا المهدور دمه ينتقم لنفسه ويثأر لها. بل إن الأرض ستثأر لنفسها من السماء في كتب الأخبار والتاريخ والرسائل وفي النصوص المهمشة حيث تصبح السماء في خدمة الأرض، والمقدس في خدمة اللذة والشهوة والغبطة.

يكفي هنا أن نشير تمثيلا الى أن كتاب الشيخ النفراوي [19] يحول الابتهال من انشاء يرفع تمجيدا للسماء الى قداس يقام في حضرة الأرض والجسد.

ههنا تتنزل الكتابة. وههنا أيضا تنكشف رغباتها الدفينة المضمرة. إنها لا تلغي ذاكرتها بل تستدعيها وتستكشفها. ولا تمحو قديمها بل تتنامى ابتداء مما ظل منه مصادرا مغيبا محجوزا. إنها تتنامى ابتداء من المسكوت

عنه والمطلوب نسيانه وتناسيه من تلك النصوص أعني صدورها عن متخيل ندرك حين نتملاه ونحيط برموزه أن الكائن مأهول بالحنين الى عالم لا إكراه فيه وليس فيه ممنوعات أو محرمات، عالم نشوة وغبطة وغواية.

هكذا تمارس الكتابة على النص التراثي نوعا من الاستكشاف والتحويل. وبذلك تسترده وتعيد ابتناءه وفق نسق يمكنها من تملك ناره ولهبه. فكيف الحب، في تلاوينها، عن كونه مجرد عاطفة مألوفة متعارفة ويصبح فعل وجود. ويكف الشعر عن كونه مدائح وأناشيد ترفع في امتداح خصال المحبوب واعلاء قيم المجموعة. ويصبح حدث انشقاق وتمرد. إن هذا الطابع النزق، هذا الاحتفاء باللذة والاحتفال بالجسد هو ما يمنح الحكاية أبعادها الرمزية ويمنح الحب هويته من جهة كونه حدث مواجهة . هذا ما ينهض النص ليقوله: إن الحب تجربة تضع الكائن في حضرة الموت وبإزاء العدم. وتفتح الهشاشة في اللذة وبواسطتها . وبذلك يصبح الشعر أي الكلام في الحب بمثابة فضاء تسترد فيه الذات حريتها وتنتشل نفسها من الممنوعات والمحرمات . بل إن الكتابة تصبح هدما للمطلقات ودعوة الى التمرد على المتعاليات.

وهكذا يكرس النص الاختلاف من جهة كونه طاقة مغايرة بامتياز. فيبتني متعلقه ويقول مقاصده: إن الحرية والاختلاف والابداع ستظل مجرد شعارات يتجمل بها خطاب الحداثة ويتستر بها على هشاشته ما لم نشرع في مساءلة قديمنا الذي نعتقد واهمين أنه يقطن الماضي وليس له علينا وعلى نصوصنا وسلوكاتنا سلطان. إن الابداع مشروط في جانب مهم منه بتحرير ذاكرتنا المحجوزة ومتخيلنا المحجوز. وهو مشروط أيضا بمساءلة القديم العربي قصد استكشافه واسترداده. واسترداده كفيل بأن يكشف أمام الفعل الابداعي نفسه امكانية التغاير مع ذلك القديم الذي زرع زرعا بقيم وهمية كانت وما تزال تمعن في تغريبنا عن واقعنا وتصنع تحت الشمس نكدنا. إن الهوية متحولة وليست ثابتة. والانسان نفسه ليس شكلا ثابتا . إنه حركة وانتقال وتجاوز. ومن مآزقنا نتعامل مع تراثنا وقديمنا ببراءة ساذجة فنأخذ الرمزي على أنه واقع وحقيقة دون أن نعي أن أفول الثقافة نفسها إنما ينتج عن أفول رموزها.

إن العرب القدامى قد تحركوا في المكر. وفي المكر أيضا بنوا نظرياتهم وحكاياتهم وتفننوا في وضع أخبارهم وتحديد رؤيتهم للكلمة والانسان. وهذا يعني ألا سبيل الى استرداد القديم العربي وزعزعة القيم الوهمية المزروعة فيه زرعا، ولا سبيل الى استكشاف ما يوجد في القديم من قيم جمالية انسانية ، لا سبيل الى الانخراط في أسئلة الراهن الثقافي، إلا بإقامة علاقات جديدة مع ذلك التراث الذي مازال يشدنا إليه شدا ويحول البعض منا الى كائنات مسخ، كائنات «محشوة قشا». إن النصوص القديمة تحتوي على جانب من متخيلنا ظل في عداد اللامفكر فيه والمسكوت عنه، ولا يمكن أن ينكشف إلا بإعادة استكشاف تلك النصوص للاحاطة بطابعها الرمزي الذي حرص القدامى على تغييبه ولجمه لأنه لا يفي بحاجاتهم في لحظتهم التاريخية تلك التي أمعنت في المضي.

هكذا تنهض الكتابة في النصين مأخوذة بالمتخيل تهفو الى استكشافه، مفتونة بالمسكوت عنه تنشد استدراجه من عتمة الأغوار والتنامي ابتداء منه. وهكذا ينفتح الشعر على أسئلة الراهن الثقافي ويمتلئ بصخبها وعنفها ومضائها. فتصبح الكتابة حدث استكشاف لمتخيلنا المحجوز واستدعاء للمنسي في ذاكرتنا المليئة بالانقطاعات والتصدعات . لاسيما أن تحرير الفعل الابداعي نفسه من وهم الهوية ووهم التطابق لا يمكن أن يتم إلا مرورا بتحرير الذاكرة المحجوزة، وتحرير الحديث العربي لا يمكن أن يكون إلا بتحرير القديم العربي مما طاله من تدجين وترويض واحتواء.

إن القديم لا يقطن الماضي بل يقيم معنا على الأرض، ويتخذ منا ومن ذاكرتنا وأجسادنا ووجداننا الجماعي معبرا منه يتسلل الى لحظتنا الراهنة ويواصل في السر العمل . والقدامة التي تعود هذه الأيام مظفرة وتتخذ من الثقافي ميدان عمل إنما تستمد جميع مبررات وجودها مما يمتلكه القديم في لاوعينا، في وجداننا الجماعي من قدسية وأهمية ما فتئت تصنع تحت الشمس نكدنا. فالتراث قد زرع بقيم مفارقة، قيم مطلقة، قيم حرصت على تدجين الكائن وترويضه خدمة للمتعاليات والمطلقات.

لاخيار .

ولا توسط.

إن استرداد القديم العربي مشروط بتحريره من القيم الجمالية التي مازلنا نصدر عنها ونكرسها لحظة قراءتنا لقديمنا وماضينا فيتحول الى عامل تغريب واغتراب. ووقتها سنكتشف ان الكتابة في أغلب النتاج الابداعي القديم (الواقع في المركز: بدءا بامرىء القيس ووصولا الى المعري، وذلك المرمى في الهامش مثل النصص الصوفي والنص الاباحي

ونصوص السير.. الخ) إنما توهم بأنها انخرطت في التصور النفعي الوظيفي الذي أقرته نظرية العرب القدامى. لكنها إنما ظلت تتشكل مكرسة الانشقاق عليه وفق نسق بموجبه توهم الذات الكاتبة بأنها تكرس قيم المجموعة مدحا وهجاء فيما هي تمارس الكتابة من جهة كونها فعل وجود وحدث انشقاق . وتثأر لنفسها من تلكم القيم.

الهوامش

١ – تتخذ هذه المراجعة شكل مطالبة بإعادة النظر في راهن الشعر العربي . يمكن أن نعتبر مقال محمود درويش «أنقذونا من هذا الشعر» المنشور في مجلة الكرمل عدد ٦ ربيع ٨٢ بمثابة تجسيد لهذا الموقف الذي يلهج به العديد من النقاد والشعراء. يقول محمود درويش «إن ما نقرأه منذ سنين بتدفقه الكمي المنهور ليس شعرا الى حد يجعل واحدا مثلي، متورطا في الشعر منذ ربع قرن مضطرا لإعلان ضيقه بالشعر. وأكثر من ذلك يمقته ويزدريه ولا يفهمه. إن العقاب الذي نتعرض له يوميا من جراء هذا اللعب الطائش بالشعر يدفعنا أحيانا الى قبول التهمة الموجهة الى الشعر العربي الحديث.. على الشعراء إن وجدوا أن يدخلوا في عملية حساب النفس العسير. فهذه فترة النقد الذاتي إذ كيف يتسنى لهذا اللعب العدمي أن يوصل الى اعادة النظر والتشكيك بكامل حرية الشعر الحديث، ويغربها عن وجدان الناس الى درجة تحولت فيها الى سخرية. إن تجريدية هذا الشعر قد اتسعت بشكل فضفاض حتى سادت ظاهرة ما ليس شعرا على الشعر، واستولت الطفيليات على الجوهر لتعطي الظاهرة الشعرية الحديثة سمات اللعب والركاكة، والغموض، وقتل الأحلام والتشابه الذي يشوش رؤية الفارق بين ما هو شعر وما ليس شعرا» (ص ٦).

٢ – د. خليل النعيمي : مجلة دراسات عربية ، عدد ٦ السنة ١٩ نيسان / ابريل ١٩٨٣، ص ١٠٣.

يقول خليل النعيمي في نبرة طافحة بالتشفي: «كما صنعنا الفن الشعري قديما عندما كنا بحاجة إليه، فنحن في سبيل تشييعه الآن، ويأتي موته دليلا على نمونا. فلقد بدأت المادة الشعرية تساقط خلفنا ونحن نحث الخطى دون أن نلتقط أنفاسنا في عصر طغيان وسائل الاعلام الأخرى الأكثر دقة الأسهل استعمالا والأعم انتشارا ويجزم بأن الشعر توغل في عتمة الأفول معلنا : «خطوة أخرى ويموت الشعر».

٣ – يقول أدونيس : «ليست الحداثة وحدها ليست موجودة في الحياة العربية وانما الشعر نفسه هو كذلك غير موجود». انظر بيان الحداثة، ضمن كتاب البيانات اصدار أسرة الأدباء والكتاب، البحرين ١٩٩٣، ص ٥٧ ويعلن درويش : «إن تجربة الحداثة قد دمرتنا جميعا فأصبحت القصيدة العربية قصيدة واحدة تألب على كتابتها آلاف الشعراء». ثم يجزم معلنا : نحن محتاجون الى العودة الى الأصالة ». انظر مجلة «المجلة». العدد ٣٨٩ السنة ١٩٨٧. ويجزم سعدي يوسف قائلا ثمة «جيل شعري ينتهي والشعر العربي الآن في درجة الصفر». انظر مجلة الوسط.

٤ – الثابت تاريخيا أن طه حسين «أحد رؤوس التوجه التحديثي في ثقافتنا المعاصرة» قد طالب الدولة العربية الحديثة بأن تتدخل لتحمي الشعر من عبث العابثين . فكتب : إن الشعراء الجدد «لم يحفظوا الأمانة... ولم ينشئوا مكان الأدب الذي أهملوه أدبا جيدا وإنما أنشأوا لهوا ولعبا». لذلك اتهم الدولة بأنها لا تحمي الشعر «من عبث العابثين ولا تصون حقوقه من عدوان المعتدين ولا ترد عنه بغي الباغين». لذلك عمدت الدولة الحديثة (!) الى التدخل وأعلنت سنة ١٩٦٤ في بيان صدر عن المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب بمصر أن الشعر الجديد مؤامرة «ضد الاسلام والعروبة» . انظر كتاب غالي شكري، من الأرشيف السري للثقافة المصرية، دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٥، ص ٨٩.

٥ – سيف الرحبي : جبال، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٩٦. سنشير الى نص «هذيان الجبال والسحرة» بكلمة جبال.

٦ – قاسم حداد : أخبار مجنون ليلى، نشر : الكلمة للنشر والتوزيع ، البحرين ١٩٩٦. سنشير الى نص «أخبار مجنون ليلى» بكلمة أخبار.

٧ – حللنا هذه الظاهرة في كتاب في بنية الشعر العربي المعاصر، دار سراس للنشر، ط ٣، تونس ١٩٩٧.

٨ – نفسه .

٩ – ت. اس إليوت : الأرض الخراب ، ترجمة أدونيس ويوسف الخال دار مجلة شعر ، بيروت ١٩٥٨.

١٠ – يقول حازم القرطاجني معبرا عن تصور انتظم رؤية العرب وأدارها ، ان الغاية من الكلام انما هي «استجلاب المنافع واستدفاع المضار»، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس ١٩٦٦، ص ٣٤٤. تصدر نظرية العرب القدامى في الشعرية عن هذا التصور وتكرسه توقفنا عند هذه المسألة طويلا في كتاب لنا بعنوان «الشعر والشعرية:» الفلاسفة والمفكرون العرب ما أنجزوه وما هفوا إليه» الدار العربية للكتاب ، تونس ١٩٩٢. وتبينا حجمها ومداها في «كتاب المتاهات والتلاشي في النقد والشعر» وبينا أن الغرض من الكتابة الشعرية في التصور البياني إنما هو تحقيق النفع بالمعنى الاجتماعي لذلك ألح المنظرون القدامى بدءا بالجاحظ وصولا الى حازم القرطاجني وابن خلدون على أن «الشعر كلام مخيل». والكلام المخيل في تصورهم هو الذي «يجمع الى جودة الالذاذ جودة الافهام». يتولد «الالذاذ» ما ينبني عليه القول من أبعاد جمالية تثير اللذة في ذات المتلقي وتشده الى الكلام شدا. أما «الافهام» فينتج عن الافادة التي تحصل المتلقي والافادة إنما يحققها المعنى المراد ايصاله الى المتلقي قصدا استنهاضه لفعل شيء أو استفزازه للنفور منه والعدول عنه. لذلك تمضي الأقاويل الشعرية في اتجاهين كبيرين ولا خيار : المدح والهجاء. مدح الخصال الممدوحة بتحسينها وتجميلها واستنهاض المتلقي لطلبها. وذم الخصال المذمومة للتنفير منها بتقبيحها في ذهنه.

١١ – الاصبهاني : الأغاني، دار الفكر للجميع بيروت ١٩٧٠، ج ١، ص ١٦٩.

١٢ – نفسه.

١٣ – نفسه

١٤ – الشيخ السراج القارىء : مصارع العشاق دار صادر ، بيروت (د.ت) ص : ١ – ١٥.

١٥ – الفارابي : كتاب آراء المدينة الفاضلة. انظر الفصل ٣٧ «القول في المدن الجاهلية» طبع دار سراس للنشر ، سلسلة عناصر ، تونس ١٩٩٤.

١٦ – ابن الجوزي : ذم الهوى، دار الكتب العلمية بيروت ١٩٩٣.

١٧ – راجع أخبار جميل في كتاب الأغاني.

١٨ – راجع أخبار وضاح اليمن في كتاب الأغاني.

١٩ – الشيخ النفراوي : الروض العاطر في نزهة الخاطر، دار الريس ، لندن ١٩٩٠.



في نظرية وحدة الوجود عند ابن عربي*

ترجمة واعداد : **نجاح رئيس سفر** ★

يلعب التجريد في خيال نظرية وحدة الوجود لـ «ابن عربي» دورا رئيسيا : فهو يبدو المصدر الخلاق للتجلي، والسبب القوي الذي يمكننا من البقاء بحالة تواصل مستمر مع المطلق. وقد نجح ابن عربي عبر مفهوم الخيال أن يميز بين آليتي الخلق الالهي والخلق الانساني، الاختلاف الذي استخدمه لحل التناقض بين قدم وحدوث العالم. تهدف هذه الدراسة للبحث في مظاهر مفهوم الخيال المعقد عند ابن عربي، وتوضيح الأبعاد المبهمة والوجودية. وتتبنى منهجا تأويليا للنصوص الأصلية، مع التاكيد على الشروط التأويلية التي تأثرت بالاستغراق بالابداع الفني والرغبة بفهم آلية الخلق على المستويين المقدس والانساني بإطار وجودي أوسع من مجرد الاحتمالات التاريخية.

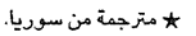
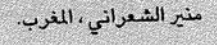
مقدمــة :

أبوبكر محمد بن علي بن محمد ابن العربي الحاتمي الطائي، يعرف بـ «محيى الدين ابن العربي» (يختصر الى ابن العربي)، وهو واحد من أكثر الشخصيات الخصبة والمؤثرة في تاريخ الاسلام. ولد في مرسيليا الاسبانية عام ٥٦٠هـ-١١٦٥م، يعرف بين الصوفيين بالشيخ الأكبر. ومثل معظم الشيوخ الصوفيين، قضى ابن عربي حياته بالسفر عبر العالم العربي واتصل مع معظم الثقاة الروحيين البارزين في ذلك الوقت. واستقر أخيرا في دمشق حيث توفي عن عمر يناهز الثامنة والسبعين عاما لعام ٦٣٨هـ/ ١٢٤٠م، ودفن في جبل قاسيون في ضاحية الشيخ محيى الدين التي تحمل اسمه حتى اليوم. ترك ابن عربي مجموعة ضخمة من المعرفة التي تبلغ ، على حد قوله، نحوا من مئتين وتسعة وثمانين كتابا ورسالة، أو خمسمائة كتاب ورسالة على حد قول عبدالرحمن جامي صاحب كتاب «نفحات الأنس» ، أو أربعمائة كتاب كما يقول الشعراني في «اليواقيت والجوهر» [1].

إن طبيعة المواضيع المعقدة التي تعامل معها، والأعمال الضخمة التي أنتجها مثل «الفتوحات المكية»، و«تفسير القرآن» الذي يقول فيه صاحب «فوات الوفيات» أنه يبلغ خمسا وتسعين مجلدا ، ومنها «فصوص الحكم» و«محاضرة الابرار» و«انشاء الدوائر» و«عقلة المستوفز» و«عنقاء مغرب» و«ترجمات الأشواق» و«مناهج الارتقاء» [2] وغيرها، قد قدمت إسهاما ضخما للاسلام، بالاضافة الى أنه يمكن لأي شخص ومن خلال إلقاء نظرة على التعليقات الكثيرة على أعماله أن يقدر أهمية فكره وتعاليمه بالنسبة للاسلام بشكل عام وللصوفيين بشكل خاص.

★ مترجمة من سوريا.

منير الشعراني ، المغرب.

في مقدمة لترجمته «فصوص الحكم» ، يعتبر أوستن ابن عربي بأنه يمثل «الذروة، ليس فقط في الشرح الصوفي ولكن أيضا في التعبير الفكري الاسلامي. وقد جسد ابن عربي من خلال كتاباته وتعاليمه وجهة نظر حول العالم محكمة ومتماسكة مبنية على بنية وجودية معقدة،وحملت نظريته حول وحدة الوجود غنى في المعرفة الفلسفية ، واللاهوتية، والعلمية، واللغوية، والتجريدية ، والباطنية مطورا إياها الى نظرية متعددة الأبعاد شديدة التماسك. وازداد الاهتمام بكتابات ابن عربي وتعاليمه في العقود القليلة الأخيرة، وخصوصا في الغرب، ولكن طبيعة نصوصه الصعبة والمعقدة جعلت الكثير من أعماله وخصوصا الفتوحات ، متعذرا فهمها بشكل جيد للقارىء غير العربي.

ومهما يكن، فإن بعض الدراسات العميقة لتجارب ابن عربي الفلسفية والباطنية متوافرة باللغات الأوروبية ، من بينها دراسة كوربين «الخيال الابداعي في صوفية ابن عربي» ودراسة تشيتيك «طريق المعرفة الصوفي» ، اللتان تعتبران من أكثر الدراسات الوثيقة الصلة بالموضوع.

يلعب الخيال دورا رئيسيا في نظرية وحدة الوجود عند ابن عربي. فهو يبدو كمصدر خلاق للتجلي، والسبب الفعلي لوجودنا ، والوسيط القوي الذي يمكننا من البقاء بحالة تواصل مستمر مع المطلق يعتبر ابن عربي الخيال وسيلة معرفية أساسية وأن «ذلك الذي لا يعرف منزلة الخيال ، خال من المعرفة» [٣]. تركز دراسة كوربين في الخيال بشكل أساسي على الدور المتعدد الأبعاد في تحقيق التجربة الباطنية: عملها في البحث في أصل الآلهة وفي نشأة الكون، ودورها المعرفي في التجلي ، وتوسطها في الحوار بين الاله والانسان، المعبود والعابد ، المحبوب والمحب. كما يؤكد كوربين على الفرق بين الخيال والخيال الجامح. حيث يستمد الخيال قوته الخلاقة من امتيازاته الوجودية، أما الخيال الجامح فهو ممارسة الفكر بدون وجود أساس له في الطبيعة ، إنه «حجر زاوية المجنون».

وتركز دراسة تشيتيك، من ناحية أخرى، على العلاقة بين الميتافيزيقيا والخيال موضحا طبيعة الخيال الميتافيزيقية والوجودية ودورها في فهم ميتافيزيقية ووجودية ابن عربي ، مبالغا باهتمامه بتعاليم ابن عربي كما جسدها هو ، كما غطى مساحة أكبر من «الفتوحات» التي تناقش مفهوم الخيال من تلك التي غطاها كوربين في دراسته. ومهما يكن ، فإن التحليقات التأويلية تتوسع في تفسير مفهوم الخيال خلف الحدود المحافظة للتفسيرات النصية لتشيتيك . ولكن كلتا الدراستين القيمتين تركت مظهرين لمفهوم الخيال عند ابن عربي بحاجة لتوضيح أكثر: الأول الفرق بين آلية الابداع عند الانسان والخيال الالهي. والثاني ، الطريقة التي يحل بها مفهوم الخيال عند ابن عربي التناقض بين القدم وحدوث العالم. هذان المفهومان مترابطان بشكل لا يمكن فصمه، وذلك بسبب الاختلاف الأساسي الذي أسسه ابن عربي بين الخلق الانساني والالهي الذي يستعمله لحل الفكرة الاشكالية «الخلق من العدم» وذلك بالتركيز على الوظيفة الابداعية للخيال. وتهدف هذه الدراسة الى بحث هذين المفهومين والى تجسيد الابعاد المبهمة والوجودية التي يعززها ابن عربي للخيال آخذا إياها بعيدا وراء حدود علم النفس البشري. تتبنى الدراسة المنهج التأويلي للنصوص الأصلية، وذلك بالتأكيد الشديد على الحالات التأويلية أكثر منه على الاحتمالات التاريخية. في هذه الحالة نرى أن الشرط التأويلي متأثر بالاستغراق بالابداع الفني والرغبة بفهم الآلية الابداعية للخيال على المستويين الانساني والالهي وذلك في لاطار الأوسع الذي يحدث به.

الخيال الخلاق بوصفه البرزخ

يبدأ ابن عربي المرتبية الوجودية المعقدة ، بالتمييز طبقيا بين ثلاثة مستويات كونها الاشياء الأولى الممكن إدراكها (المعلومات) حول الوجود الكوني، وتلك المستويات هي : الوجود المطلق والذي هو واجب الوجود لنفسه ، والعدم المطلق وهو العدم لنفسه، والوسيط أو الفاصل الذي يتم بواسطة تمييز أحدهما عن الآخر [٤]. يطلق ابن عربي على ذلك الوسيط اسم البرزخ ووظيفته الفصل بين الأمرين والتوسط بينهما في نفس الوقت. ومفهوم البرزخ كعالم وسيط مشتق من القرآن الذي أشار أكثر من مرة الى طبيعته : «بينهما برزخ لا يبغيان».

إن طبيعة البرزخ المتحدة ـ المنفصلة ، تجمع كلا الحقلين ولكن لا تسمح لهما بالامتزاج. وبطريقة مماثلة، فإن العالم الوسيط للبرزخ يشكل الخط الفاصل بين المطلق والعدم. كما يمكن للمرء أن يدرك الخط الفاصل بين الضوء والظل، يحدد البر نطاق البعدين الجارين ويمنع كلا منهما أن يقيد خصائص الآخر، وهو يعمل كأفق عادي يعكس حقائق كلا العالمين المتاخمين [٥]. كما أكد على أنه بالرغم من مواجهة البرزخ لحقلين مستقلين فإنه ليس بالوسيط الثنائي الجانب، وذلك يعني أن الوجه الذي يقابل أحد الحقلين غير ذلك الذي يقابل الحقل الآخر [٦]. وعلى العكس تماما ، فإن الوجه ـ الذي ليس سوى روح البرزخ ـ الذي يقابل أحد الحقلين هو تماما نفسه الذي يقابل الآخر. وبمعنى آخر ، سيكون هناك برزخ ضمن برزخ ، البرزخ نفسه سينقسم الى ثلاثة حقول ، حقلين مستقلين والوسيط الذي يجمعهما، في حين أن البرزخ هو وجود واحد.

إذا كانت هذه الحال فإن هذا الوسيط الموحد يجب اعتباره بالبرزخ الحقيقي ويرى ابن عربي أيضا أن العالم الوسيط للبرزخ يتم بواسطته خلق وانتاج العالم، وأن طبيعته الموحدة ـ الانفصالية ـ مسؤولة عن تحويل ثنائية المطلق والعدم الى شكل منتج، ويمكن القول أنه بواسطة البرزخ فقط يتم تسليم العالم من الامكانية الى الفعل ، ويصبح العالم، كما لو كان ذلك الطفل المولود من زواج خصب بين المطلق والعدم.

من خلال هذه العلاقة المنتجة يميز ابن عربي النموذج الذي يمكن اعتباره المفهوم الأساسي للكون ويتكشف هذا النموذج عبر العلاقة الحقيقية بين الثلاثي والتربيعي، حيث الثلاثي محدد بالحقول الثلاثة التي تم تعرفها للتو : المطلق، العدم والبرزخ. أما التربيعي فهو ثنائية مشاركة البرزخ مع الحقلين الآخرين. وهكذا إن التربيعية صفة ملازمة ضمنيا للترتيب الذي يجعل تلك الحقول الثلاثة مولدة ومنتجة . وقد عرض ابن عربي كيف انعكس ذلك النموذج المولد مباشرة في القياس المقولي مقررا العملية المنتجة للتفكير القياسي ، ولنصل الى استنتاج قياسي يفترض وجود مقدمتين منطقيتين : مثلا، لكل حيوان جسد (مقدمة منطقية رئيسية) الانسان حيوان (مقدمة منطقية ثانوية) لذلك فإن الانسان يملك جسدا (نتيجة) . هذه العملية الذهنية تتألف من ثلاثة عناصر واضحة : مقدمتان منطقيتان ، تمثلان المطلق والعدم، والنتيجة المتمثلة بالعالم. النتيجة هي نتاج ، كما قلنا الزواج بين المطلق والعدم المطلق. ولكن هنالك عنصرا خفيا رابعا لا يكون بدون حدوث هذا الزواج، وهذا العنصر هو مفهوم «الحيوانية» : إنه البرزخ الذي يتوسط المقدمتين المنطقيتين ، ويتجلى في تكرار كلمة «حيوان» في كلتا المقدمتين. ذلك التجلي المزدوج لكلمة «حيوان» في كلتا المقدمتين المنتجتين ، يكشف ظاهريا العلاقة المبدئية بين الثلاثية الواضحة والرباعية الضمنية بطريقة عكسية، فأصبحت الثلاثية ضمنية في العناصر الواضحة «انسان، حيوان، جسد»، وأصبحت الرباعية واضحة في صياغة كلمة «حيوان» مرتين فعليا.

المقدمة (١) لكل حيوان جسد
المقدمة (٢) الانسان حيوان
النتيجة : للانسان جسد

وبناء على الترتيب المقدم، يرى ابن عربي بأن العالم المتجلي يكون ثلاثيا : أعلى، وأدنى ومتوسط. العالم الأعلى هو عالم «الغيب» الكائن الروحي للأشكال الملائكية ، عالم المعاني المثالية, أما العالم الأدنى فهو عالم الشهادة ، الوجود المادي للأشكال الحسية والمحسوسة ، عالم الاجساد، يتم فيما بعد إدراك الأشياء بالبصيرة في حين أنه سابقا كان يتم تصورها بالتبصر. وكما هو الحال مع المطلق والعدم فإن العالمين ينفصلان ويرتبطان بنفس الوقت بواسطة وسيط ، عالم آخر، ويدعوه ابن عربي بـ «عالم الخيال» (٧).

يقول ابن عربي بأن عالم الخيال يجمع ميزات الحقلين الحدودين له : إنه المكان حيث روحانية «غير المرئي» تتحد مع مادية «المرئي» ليخلق حدة الخيال. إنه المستوى الوجودي حيث تتحد الأرواح الحسية مع المعاني المجردة لتتخذ أشكال أجسادهم (٨). عالم الخيال هو عالم الأحلام حيث كل شيء لا يزال أصليا مثل الشبح، الذي لا يمكن لمسه ولا يمكن الوصول إليه. الأشكال المتخيلة مثل الأحلام، لها خاصية شبحية وخيالية: إنها قابلة للادراك ، أشكال لها معنى بدون حضور مادي. فهي ليست بالحسية الصافية ولا بالمجردة الصافية. مثل الصورة في المرآة إنها مرئية ومع ذلك هي ليست هناك، مرئية ولكن بدون جسد، مثل سراب خادع، موجود ولا يمكن الوصول إليه (٩)، تلك هي صفات العالم البرزخي للخيال، تستمد الصور الخيالية طبيعتها الخادعة من وظيفتها التوسطية بين المجرد والعياني، والروحاني والمادي، الدلالي والحسي. عالم الخيال هو مستوى الوجود حيث يتم حل هذه الازدواجية: عندما يتجسد المجرد ويتجرد الجسد. الخيال هو العالم حيث يتم تزويج الشكل بالمعنى، وينتجان عالما جديدا الذي يتحد وينفصل في نفس الوقت عن حقليه الوالدين، تماما مثل منطقة الشفق حيث يتحد وينفصل في نفس الوقت : النور والظلام.

المطلق ، الخيال المنفصل، والخيال المتصل

يقول ابن عربي : «فإن قلت وما عالم البرزخ قلنا عالم الخيال» (١٠). وفقا للترتيب المذكور سابقا هنالك برزخان: أحدهما يتوسط بين المطلق والعدم، والآخر بين مستوى الوجود الروحاني والمادي . ميز ابن عربي بين نوعي البرزخ آخذا بعين الاعتبار ذلك الذي يتوسط المطلق والعدم ليكون في مرتبة أعلى : إنه كما يعرفه ابن عربي «برزخ البرازخ»، لذلك إذا كان عالم البرزخ ليس سوى عالم الخيال، فهل هنالك عوالم مطابقة أو ترتيب وجودي مختلف لمستويات مختلفة للخيال: الخيال المطلق، الخيال المنفصل ، والخيال المتصل(١١). يتطابق الأول مع البرزخ الأعلى والثاني مع الأدنى، بينما يرمز الثالث الى المستوى البشري للخيال في اطاره السيكولوجي (كونه البرزخ بين مادية وروحانية الانسان). يوضح تشيتيك في «طريق المعرفة الصوفية» هذا التطابق أيضا بالتمييز طبقيا بين ثلاثة شواهد كلاسيكية مختلفة والتي أصبح بها الخيال مدركا: في الخيال المطلق حيث الوجود متطابق مع الخيال، وفي الخيال المنفصل حيث

العالم الوسيط بين الروحي والمادي هو خيالي ، وفي الخيال المتصل حيث يتم اعتبار الروح البشرية كحقيقة متميزة عن الروح والجسد المتصلين بالخيال. إن العلاقة بين العوالم الثلاثة للخيال أو مستويات البرزخ ليست بالمستقلة أو المتقابلة بل هي علاقة احتواء حيث كل منهم محتوى ضمن الآخر.

«فاعلم أنك خيال وجميع ما تدركه مما تقول فيه ليس أنا خيال، فالوجود كله خيال في خيال» (١٢) حمل ابن عربي في «الفتوحات» حضرة الخيال دلالات كثيرة وأعطاه أكثر من معنى، وبذلك جعل التطابق بين المرتبية داخل عالم البرزخ وذلك الداخل عالم الخيال أكثر تعقيدا وغموضا من تلك العلاقة البسيطة التي ذكرناها سابقا. بينما يكتسب عالم البرزخ ميزته الرئيسية من دوره التوسطي، للخيال قوة خلاقة، لهذا السبب فإن العالم الذي ينتجه يملك بالاضافة لدلالته التوسطية ارتباطا بالدلالة الابداعية. ووفقا لذلك فإن التطابق في المرتبية الموضحة للتو يكون مفهوما فقط عندما تتم دراسة عالم الخيال من وجهة نظر وظيفته التوسطية كبرزخ وليس كنتاج للقوة الخلاقة للقدرة أو الخاصية. فعندما يتم فصل الخيال عن مصدره الخلاق، يترك المرء مع الهرم الوجودي الذي يستلزم خاصتين خلاقتين - الخيال الالهي والخيال الانساني - وثلاثة عوالم من الخيال (أو أربعة طبقا لتفسيرات تشيتيك).

إن الاستقلال الوجودي المتصل النسبي الذي يخضع لقوة الخيال (سواء كان بشريا أو الهيا) استنادا الى مقدرته الابداعية، يحمل المرء على التساؤل حول الافتراض الوجودي للمستويات التي لا تبدو بأنها تتصل مباشرة بالمصدر الخلاق. بمعنى آخر ، فإن الحالة الوجودية للخيال المنفصل فيما يتعلق بالخيال المطلق أو بالخيال المتصل، تثير تساؤلات ليس فقط حول من يتخيل في تلك المرتبة ، ولكن أيضا حول الآلية الابداعية لعالمه، إن نص «الفتوحات» لا لبس فيه على الاطلاق بخصوص هذه المسألة ، حيث يناقش ابن عربي باختصار الخيال المتصل والمنفصل ويشرح بتفصيل أكبر الخيال المطلق ويعلق الخيال المطلق بالخيال المتصل (١٣)، ولكنه لا يناقش طبقيا العلاقات بين الخيال المطلق والخيال المنفصل. ومن المثير للاهتمام الى حد ما ملاحظة أنه عندما يميز ابن عربي بوضوح مفهوم الخيال، وذلك في مقدمة الفصل الذي يناقش فيه العوالم الثلاثة للخيال ، فإنه يشير الى الخيال بعالميه المتصل والمنفصل فقط. في هذا السياق ، إذا أخذنا بعين الاعتبار عالم الخيال من وجهة نظر مصدره الخلاق، ينزع المرء لدراسة عالمي الخيال المتصل والمنفصل على انهما مرتبطان بالخلق الالهي والانساني. إن «الخيال المتصل» يرتبط بالروح الانسانية بينما يرتبط «الخيال المنفصل» بالذات الالهية. وبذلك يمكن اعتبار الخيال المطلق والمنفصل تابعين للمصدر الالهي الخلاق، بينما الروح الانسانية ومقدرتها التخيلية تخص البشر ، الأول يسمى بالمنفصل والثاني بالمتصل.

يوضح ابن عربي أن قوتنا في تخيل الأشياء، ويعني بذلك قدرتنا على إدراك صورهم المفصولة عن أجسادهم الحسية تخص «الخيال المتصل» . ويشار اليه بالمتصل لأنه كما أوضح كوربين: «خيال يتحد مع الموضوع المتخيل وغير قابل للانفصال عنه». يشير كوربين لذلك «بالخيال التابع» لأنه يعتمد في وجوده على الخيال المنفصل، الذي يدعوه بالخيال المستقل، الخيال المفصل أو المستقل يشير الى حالة وجودية أعلى للكائن الذي يشكل العلة الأولى لوجود كل الصور التي يمكن تخيلها. إن الصور المدركة بالخيال المتصل أو التابع استخرجت بواسطة الحواس من الصور الطبيعية التي تشكل جزءا من الصور الكونية وتخص حضرة قائمة بذاتها منفصلة عن الموضوع المتخيل ومستقلة عنه تماما. وذلك ما يعرفه ابن عربي بـ«الخيال المنفصل» لأنه بكل بساطة حضرة مستقلة منفصلة عن انعكاسه الأدبي، «الخيال المتصل» . الخيال المنفصل هو خيال الهي، بينما الخيال المتصل هو خيال انساني يتخيل الانسان صور الكائنات التي بعثت الى الوجود بواسطة القوة الخلاقة للخيال الالهي ، إنه حضرة الأشياء في العقل الانساني، يعتمد «الخيال المتصل» على «الخيال المنفصل»، والعمل الانساني في التخيل ليس أكثر من مجرد مشاركة في النهاية ، يقول ابن عربي «من هذا الخيال المنفصل يأتي الخيال المتصل» (١٤).

وبالرغم من أن كليهما يملك طاقة خلاقة فإن الخيالين المنفصل والمتصل مختلفان جوهريا. عالم الخيال المنفصل ذو حضرة مستمرة أما عالم الخيال المتصل فحضرته مؤقته. يستمد الأول استمراريته من السرمدية الالهية بينما تعكس آنية الأخير طبيعة الانسان السريعة الزوال.

الفرق بين الخيال المتصل والخيال المنفصل هو أن المتصل يتلاشى عندما يتلاشى الشخص الذي يتخيل، بينما الخيال المنفصل هو حضرة ذاتية تستقبل بشكل مستمر معاني وأرواحا ، لذلك تجسدها بمقدرتها الخاصة (١٥).

وكحضرة مؤقتة ، يقسم ابن عربي الخيال الانساني الى نوعين : الحالم والمتخيل. الأول فعل لا إرادي ، بينما الثاني إرادي (١٦). الفعل الإرادي المتخيل يستلزم الاحتفاظ بالصور المدركة من خلال الحواس بواسطة القوة المصورة. إن مفهوم ابن عربي للخيال المتصل مشابه في البنية

والوظيفة لنظرية الخيال التي تمت صياغتها من قبل الكثير من الفلاسفة المسلمين التقليديين. وبشكل عام يفهم الخيال على أنه قوة بشرية قادرة على استقبال صور جميع الأشياء المحسوسة وعلى تخيلها عندما لا تعود على اتصال مع الحواس، وعلى التخيل أو التوهم بعد إدراك المكونات الأولية بواسطة الحواس ـ الأشياء التي تملك حقائق متماثلة وتلك التي لا تملك. وبالمطابقة مع الفكرة التقليدية للصورة والمادة، فإن طبيعة الخيال تقارن قياسيا بمادة رقيقة جدا تدعم الصور المتخيلة المنفصلة بواسطة الحواس عن مادتهم المحسوسة [١٧] لذلك ستندمج وتتصهر بسهولة. فالطبيعة الخلاقة للخيال تعطيه القوة في التعامل والمعالجة ببراعة مع الصور المجردة بأية طريقة يمكن تصورها. على سبيل المثال، يمكن لاحدهم أن يتصور جملا يقف على شجرة نخيل أو شجرة نخيل على ظهر الجمل، طير بأربعة أجنحة، حصان بجناحين، حمار برأس إنسان...[١٨].

هنا تم إدراك القوة الخلاقة للخيال البشري كمقدرة على تحليل الصور المتاحة وبناء أشكال جديدة ذات معنى والتي هي طبعا الأساس الجوهري لكل ابداع أدبي، ويؤكد ابن عربي على أنه بالرغم من أن الحواس قد لا تدرك الصور الجديدة المؤلفة من قبل الخيال البشري في صورهم المؤلفة، فإن مكوناتها الأولية يجب أن تدرك حسيا. فالخيال البشري لا يستطيع التعامل مع أي شيء لا يملك جزئيا أو كليا شكلا حسيا [١٩]. وهذا يعني أن خيالنا الشخصي مقيد بشكل لا ينفصم الى العالم الحسي. إن جميع البيانات الأولية التي تملأ خزان مخيلتنا مقيدة بحواسنا من خلال التواصل مع العالم الظاهري، لذلك فإن خيالنا لا يملك قوة الخلق من العدم. ومع ذلك نستطيع أن نركب الأشياء بشكل خلاق في خيالنا طبقا لنماذج جديدة وغير مألوفة مثلا، على سبيل المثال، نركب صورة مخلوق نصفه بشر والنصف الآخر حصان، بالرغم من عدم وجود نموذج لتلك الصورة. كما أن صورتي الرجل والحصان ليستا نتاجا خالصا للخيال، ولكنهما ليستا أكثر من انعكاسات متخيلة للنماذج الأصلية المحسوسة.

ومنذ امتلك الخيال الانساني قوة المشاركة في عالم الخيال المتصل، وذلك في عالم الممكنات، فإنه قادر على تأليف عدد غير محدود لأنواع مختلفة من الصور، ولكن تقيده بالمجال المحسوس جعل معلوماته محدودة. وذلك يعني أنه خارج المعلومات المحدودة الموجودة تحت تصرف الخيال الانساني، يملك الانسان القدرة على تركيب أشكال بقدر الاحتمالات الكامنة في عالم الخيال المنفصل. وهكذا فإن قوة التخيل البشرية بالمقارنة مع قوة التخيل الالهية التي تنتمي الى الحقل الداخلي للخيال المنفصل، تذوي الى تفاهة، وبالرغم من الاحتمالات اللانهائية المتوافرة للاله، فإن الصور المؤلفة من الخيال الالهي والتي تنكشف لنا من خلال عملية التجلي، تتبع نماذج محددة ومعينة. والسؤال الذي يمكن طرحه عندئذ: إذا كان الخيال الانساني قادرا على تأليف صور غير محدودة والتي تتضمن كما وصفها «إخوان الصفا» الصورة التي تحل حقائق مطابقة وتلك التي لا تملك، [٢٠] فما قيمة الاشكال المؤلفة التي ليس لها حقائق مماثلة أو نماذج بدئية؟ ما قيمة الشكل المتخيل لنقل، نصف الانسان ونصف الحصان إذا كان مجرد احتمال؟ تخمين كهذا وأسئلة ذات صلة يمكن أن تلقي ضوءا جديدا على قيمة ومعنى الفن الاسلامي التقليدي وفن العمارة.

وبالرغم من أن ابن عربي لم يطرح هذا السؤال، إلا أنه يمكننا أن نقع على بعض التلميحات في تعاليمه. عندما يتطابق الشكل المتخيل مع حقيقته في عالم الخيال المنفصل، عندها وعندها فقط، يجعله يقع في فئة الوجود الذهني الذي يشكل واحدة من مرتبات الوجود الأربع الواضحة [٢١]: الوجود الذهني هو المعروف كونه متخيلا في الروح طبقا لما هو عليه في الواقع، ولكن إذا كانت الصورة المدركة لم تثبت في الواقع، فلن يكون لها وجود المعروف في الواقع [٢٢].

كحضرة مستمرة ومنجزة، فإن عالم الخيال المنفصل يمكن أن يرى عندها كمسيطر على الخيال المتصل البشري بوضع شيفرة ثابتة له، تعتبر هذه الشيفرة، التي تتألف محتوياتها من حقائق كونية، ضرورية لمنع الخيال البشري من الانحطاط الى نوع من الوهم. إن المشاركة بعالم الحقائق هذا يمكن الخيال البشري من أن يصبح مصدرا قيما للمعرفة عندما لا يذعن لحقائق تلك الشيفرة، أو يتحول الى وهم محرف عندما لا يذعن. والأكثر من ذلك أن من بين تعاليم ابن عربي أن الشخص الجاهل هو الشخص الذي يتحدث ويعتقد بما يصوره في روحه، بينما لا يملك ما صوره أي صورة مطابقة غير ذاتها. إن أي صورة متخيلة، ليس لها حضرة وجودية يحدد وجودها، يتم انتاجها بالجهل، ومنتجها جاهل، يقول ابن عربي: «وأي شيء لا يملك أي صورة غير التي في روح قائلها يتلاشى من الوجود مع تلاشي قوله أو تلاشي تذكره لما هوى من حديثه، لأنه لا يملك حضرة وجودية تحدد وجوده»[٢٣] وفيما يتعلق بالمعلومات فكيفما تم تشكيلها في مخيلة الانسان لا يمكنه أن يهرب من النماذج الأصلية، التي قال ابن عربي بأنها تحتوي جوهر المكنات. ولكن فيما يتصل بالصورة المتخيلة، إذا كانت لا تملك نموذجا أصليا فإنها ستفقد أهميتها لأنها ستدل على العدم. ويتم انتاج الصورة الحسية طبقا لصورة متخيلة غير ذات معنى لا تملك، حسب ابن

عربي ، مفهوما أبويا يقرر وجودها ، ولكنها تملك فقط مبدأ أموميا، ألا وهو المنتج نفسه [٢٤].

الخلق من خلال النفس الالهي

بالرغم من أن لكلا الخيالين المتصل والمنفصل قوة خلاقة، فإن الآلية التي يخلق فيها كل خيال تختلف بشكل كبير. إن الانتاج الخيالي ليس نفسه تماما في مستويي الوجود الالهي والبشري ، وفكرة الخيال المنفصل ليست ببساطة إسقاطا لصفة مجسمة على العالم الالهي. ولفهم الالهية الخلاقة للخيال المنفصل، يحتاج المرء للتآلف مع وجهة نظر ابن عربي في الخلق . ألف ابن عربي نظرية معقدة في الخيال وذلك استنادا الى الآية القرآنية «إنما قولنا لشيء إذا أردنا أن نقول له كن فيكون» (سورة النحل الآية ٤٠) والى الحديث الشريف «خلق الله العالم من خلال نفس الرحمن» . فهو يقول بأن العالم قد خلق من خلال لفظ الكلمة البدئية لـ «كن» التي تتوافق مع زفير النفس الالهي أو النفس الرحماني وتجلي العالم. ويعتبر ابن عربي أيضا أن خلق العالم وتجلي الذات الالهية هي تعابير مترادفة. وفي شرحه أن تجلي الذات له شكلان واضحان:

أولا : التجلي الذاتي حيث يتجلى المطلق كالعيان الثابت.

ثانيا : التجلي الشهودي حيث يتجلى المطلق كالعيان الظاهري.

وكونه فعلا باطنيا ذلك الذي يحدث داخل الذات أو الوعي الالهي ، فالتجلي الذاتي الجوهري لا يبرز ظاهريا في الآخرية التي تختلف عن تماثل الجوهر. «العيان الثابتة» التي تجلت بواسطة هذا الفعل الجبري ليست أكثر من أسماء وصفات الماهية . تحدث الآخرية في تجلي الذات الحسي عندما ينفس الاله زافرا القداس الأول الكثيف المضيء [٢٥] «بخار رحماني» [٢٦] وذلك هو النفس الالهي. النفس الالهي هو الأداة التي يتم من خلالها تجسيد الأسماء الالهية، طافحا بالكلام من العالم الباطني للكائن اللاصوري الى العالم المادي للوجود الصوري، من الحالة الامكانية الى الحالة العقلية. ذلك هو جوهر العالم، حيث وجدت جميع الاحتمالات الكامنة للتجلي الصوري [٢٧] يقول ابن عربي: فالكل في عين النفس كالضوء في ذات الفلس [٢٨] يحقق العالم الأشكال المنثورة احتماليا في النفس، بنفس الطريقة التي يحقق النهار جميع الحوادث المرسومة والتي تم الكشف عنها في فجره.

يشرح ابن عربي أكثر فيقول «فمن أراد أن يعرف النفس الالهي فليعرف العالم فإنه من عرف نفسه عرف ربه الذي ظهر فيه» [٢٩].

يعادل النفس الالهي الجوهر الهيولاني الذي يشمل جميع صور العالم :«فهو كالجوهر الهيولاني، وليس إلا عين الطبيعة، فالعناصر صورة من صور الطبيعة وما فوق العناصر وما تولد عنها فهي أيضا من صور الطبيعة وهي الأرواح العلوية الي فوق السموات السبع» [٣٠] وهو يشكل المادة المتجاوزة لجميع الصنائع الالهية. يمكن أن يقارن النفس، فيما يتعلق بالعالم، قياسيا الى الحبر وعلاقته بجميع النصوص التي تمت كتابتها أو البياض في صفحة خالية من الكتابة وعلاقته بجميع الأشكال التي تم رسمها. النفس هو المصدر حيث جميع الممكنات تنصهر سوية في وحدة غير متمايزة.

النفس ، العماء ، والخيال المطلق

إذا تم انجاز الخلق عبر القول الأصلي وزفير النفس الالهي، فما هو دور الخيال في عملية الخلق؟ طابق ابن عربي بين فعل التنفس وفعل التخيل (لأنه من خلال التنفس جسد الله أشكال جميع المخلوقات)، كما طابق بين عالم الخيال المطلق والنفس الأساسي ، وبين النفس الأساسي والقيمة الأساسية. سئل النبي محمد ﷺ مرة «أين كان ربنا قبل أن يخلق الخلق؟ فقال في عماء ما تحته هواء وما فوقه هواء» [٣١] يقول ابن عربي ان العماء المذكور في هذا الحديث الشريف هو الصورة الأولى التي اتخذها النفس الالهي ، والتي من داخلها ميز الاله صور جميع الأشياء في العالم. [٣٢] أما القيمة الأساسية فهي الصورة المكافئة ايجابيا للتجلي الكوني حيث حقائق العالم تتحول من الامكانية الى الفعلية، من الحالة اللاصورية الى الوجود الصوري.

«إذن اعلم .. بأن حقيقة الخيال المطلق هو المسمى بالعماء الذي هو أول ظرف قبل كينونة الحق .. ففتح الله تعالى في ذلك العماء صور كل ما سواه من العالم. إلا أن ذلك العماء هو الخيال المحقق . ألا تراه يقبل صور الكائنات كلها، ويصور ما ليس بكائن ، هذا لاتساعه، فهو عين العماء لا غيره وفيه ظهرت جميع الموجودات. وهو المعبر عنه بظاهر الحق في قوله (هو الأول والآخر والظاهر والباطن) ولهذا في الخيال المتصل يتخيل من لا معرفة له بما ينبغي لجلال الله يتصوره. فإذا تحكم عليه الخيال المتصل فما ظنك بالخيال المطلق الذي هو كينونة الحق فيه، وهو العماء. فمن تلك القوة ضبطه الخيال المتصل... وهو من بعض وجود الخيال المطلق الذي هو الحضرة الجامعة والمرتبة والشاملة» [٣٣].

يتساوى العماء مع الخيال الالهي ليس لأنه فقط يتلقى بشكل كامن جميع الصور، بل لأنه أيضا يعطي الكائنات صورهم فعليا [٣٤] تلك هي إذن الوسائل التي بواسطتها تخيل الاله ماهيات الكائنات الممكنة مثل الصور الكونية

الممكن تخيلها والواسطة التـي تعمل لتفعيل النماذج المبهمة للحقائق الالهية مـع العماء وفعل التخيـل الالهي، وخلافـا للبشري، يظهر من دون ماهية وليس من داخل الماهية. مثل قولـك بأن الله قد أحدث العـالم في اللحظة التي تخيلـه فيها، وليس طبقا لمثال متخيل منذ الأبد. وقبل وجودهم في العماء فـإن صور العـالم لم توجـد كصـور في الذات الالهيـة ولم يتخيلهم الله في بصيرتـه قبل إحداثهـم. هذه النظـرة تختلف بشكل ما عن تفسير كوربين : «.... علينـا أن نفكر بالأحرى بعمليـة زيـادة الاشراق والـرفـع التـدريجي لـلاحتمالات الكـامنة منـذ الأبـد في الكـائن الالهي الأصلي الى حالـة مـن الاشراق»[٣٥]. إن زيـادة الاشراق تقتضي ضمنـا وجـودا مبطنا للصور في الماهيـة الالهية . بينما يؤكد ابـن عربي على أن الاحتمالات المستترة سرمـديـا في الكـائن الالهي الأصلي مثل العيان الثابتة، عرفـت من قبل الله كما كانت عليه، وكما ستكـون عليه عنـدمـا يتم حـدوثها صـوريـا، لكن لم يتـم تصورها. إذن فالمثال الأبدي للعالم هو معرفة الله، الذي من وجهـة نظر ابـن عربي، تختلـف عن تخيلـه. [٣٦] يتطابـق الفعل الالهي لتخيـل صور العـالم مع حـدوثهم مـن خلال نفسه، وذلك هو سبب مطابقـة ابن عربي النفس الالهي مع عالم الخيال المطلق. [٣٧] ويضع ابن عربي فـرقا حادا بين المعـرفة والتخيـل [٣٨]، وانسجـاما مـع هـذا الفرق الـذي وضعه بين فعـل المعرفة وفعـل التخيل، يميز بـوضـوح بين الصورة والمعنى. تجسـد الصور معاني لاصوريـة وما هو متقبـل للخيال الانسـاني ، فبمجـرد وجـود صـور روحيـة صافية ستوجد أيضـا صور عيـانية مادية، وصور واضحة ودقيقة. يشكل كـلاهما الصور الكونية التـي تجسد العيان الثابتة اللاصورية، ولهذا السبب فإن مخطط الخلق عند ابن عربي، «الكوني» و«الصوري» هي عبـارات متقابلة. المعنى مـن ناحيـة أخـرى مقبول للفكـر ويمكـن أن يعرف بـدون ضرورة تخيلـه. المعاني الـرئيسيـة ليسـت سوى الماهيـات الثـابتة، لـذلك فـإن الصور التـي يتحدث عنهـا ابن عـربي الموجـودة في العماء أو الخيال المطلـق تختلـف عن الماهيـات الثابتة القابلة للتميز والتي «لم تشم أريج الوجود» وكأنها تكمن في الذات الالهية.

إن الفرق بين الصـورة والمعنى متنـاغم مـع ايمان ابن عربي الراسخ بأن المعرفـة ليست صورة المعروف مطبوعة في روح العـارف، بمعنـى آخر، لا يتخيـل العـارف صـورة المعـروف. وقـد وجـد دعما لايمانـه هـذا في الاسـم الالهي «بديع» المذكور في الآية القـرآنية «بديع السموات والأرض، فإذا قضـى أمرا فإنما يقـول له كـن فيكون» [٣٩] (سورة البقرة، الآيـة ١١٧). هذا الاسـم مشتق مـن «ابداع» الـذي يعنـي «خلق شيء أصلي، جـديـد لم يسبـق الى مثله» ومنـه عبارة بـدعة التي تعنـي «الاصالـة»و«الجدة» . وتعليقا على الآية المذكورة يقول ابن عـربي بأن خلق السموات والأرض مرتبط بالاسم «بديـع» لأنها لم تخلق طبقا «لمثال » مسبق. طالما أن صورة الكـون متطابقة مع الأعيان الثـابتة في العدم فإن الله لـن يكون بديعـا ، لأنه سيكـون قد خلق طبقـا لمثال موجود مسبقا في معرفته ولن يكون هناك خلق من العدم:

«يقول تعـالى (بديـع السموات والأرض) لأنهما خلقتـا وفق مثال . إن أول ما خلق الله كـان الفكر أي القلم ـ إنه أول مخلـوق «المفعـول الابـداعي» تجلى مـن خـلال الله واسـع الرحمة. وكل مخلـوق ليس على مثال يكون مبـدعا، ويكون خالقـه مبدعـا وعليه تكون المعـرفة إحـاطة بـالمعروف كما يدعـي بعض الناس في تعريـف حد المعرفـة أي أن الانسان يجب ألا يكون مبتدعا لأنه هو من روح من ابتدع ذلك المثال الذي بمـوجبه جـاء الى هذا الكـون. لتحقيق هـذا التعريـف للمعرفة فـإن ذلك يعني أن الله لم يبتدعهـا في ذاته كما يفعل المحدث عندما يبتدع صـورة لم يسبق أن جيء بها من قبل، لكنها موجودة في ذات ذلك المصور وليس من أجل أن تكون مشابهة لها بحـد ذاتها لأن ذات الله ليست المكـان لما يبتدع. وعليه فإن تعريف المعرفـة لا يعني إعطاءها صورة الأشياء المعروفة. يكـون الأمر ذاته بالنسبة للعارف فهـو واحد من القادرين على إدراك الصور المتشكلـة بقدرة الخيال أو ربما يكون ممن يعـرفون الصور دون القدرة على تجسيـدها أي غير قادر على إعطائها صورة ، وهكذا فإنه بالنسبة لله إعطاء الصورة عمليـة تتم من الخارج وهـو لا يتلقى شيئـا ضمن ذاته ليقوم بتصـويره على شكل صورة مـن الخارج بل هو يعرفه ويعرف كذلـك أن الابداع لا يكون ممكنا إلا في صور بحد ذاتها أو بعينها وبالتالي يمكن ابداعها وخلقها. بالنسبة للمعاني فليس أنـا منها مبتدعا لأنه لا يمكن خلقهـا وبالتالي لا يمكن ابـداعها على الرغم مـن أنه من الممكـن إدراكها على أنها ثابتة بالضرورة.» [٤٠].

طور ابـن عربي هـذه النظرة مـن خلال تـأويل الآيتين الكريمتين: «كل من عليها فـان. ويبقى وجه ربك ذو الجلال والاكرام» (الـرحمن ٢٦ ، ٢٧)» ملمحـا في نفس الوقـت الى طبيعة الصور الكونية المحتواة في العماء. والحديث الشريف :«خلق الله الانسان على صـورته» نفس اللاحقـة الضميرية «هي» يمكـن أن تشير أيضـا الى «الانسان» ، وفي تلـك الحالة

سيقرأ الحديث»: خلق الله الانسان على صورته أي (صورة الانسان).

بعد ذلك أوجد في العماء كل صور العالم التي يتحدث عنها أي العالم بأنها زائلة ، أي أنه فيما يخص صوره إلا أن «وجهه» أي فيما يخص الحقيقة فأنها لا تزول. ولكن فيما يتعلق بحقائقه فإن العالم ليس فانيا ولا يمكن أن يكون كذلك . لأنه إذا فنيت صورة الانسان على سبيل المثال فلن يبقى لها أثر في هذا الوجود وحقيقته التي تم تعرفها والمماثلة لحد الانسان لن تفنى. نحن نقول إن الانسان «حيوان ناطق» دون الاشارة الى خلوده أو فنائه لأن هذه الحقيقة ما انفكت منطبقة عليه مع أن ليس صورة في الوجود» [41].

بالرغم من الطبيعة الغريبة والواضحة لهذا ، فإن ايمان ابن عربي بتعاليمه أمر جوهري وذلك لأنه من خلالها أمكنه حل تناقض الخلق: عدم وحدوث العالم، وطبقا لعقيدة الخلق من العدم التي تعتبر واحدة من المصادر العقائدية في الاسلام ، فإن للعالم بداية وستكون له نهاية. فلسفيا ، هذا يخلق مشكلة . فوجود العالم يقدم تغييرا عرضيا للاله الذي وجوده الابدي يحتم، من وجهة نظر فلسفية، تجاوزا لكل التغييرات والتحولات. نفس الشيء ينطبق على نهاية وجود العالم. وهذا قاد الكثير من فلاسفة الاسلام التقليديين للتمعن أو الحديث حول أبدية العالم، وذلك بأن يتصاحب وجود العالم مع الله، التي بالمقابل قادت الى مسألة نهاية العالم التي باتت موضع شك. وهكذا فإن التناقض كان : كيفية أن يكون العالم أبديا، وذلك لا يتعارض مع تفوق الله، وفي نفس الوقت خلق من العدم، أفلا تكون بذلك العقائد الاسلامية توفيقية؟

شغل هذا التناقض لفترة طويلة عقول الكثير من اللاهوتيين والفلاسفة والصوفيين التقليديين، وكانت هذه المسألة الأكثر أهمية على المستويين الديني والاجتماعي كونها ترتبط مباشرة بخلق ونهاية العالم، وتهتم بحقيقة العدالة الالهية في الحياة الآخرة. لا شيء يشهد للأهمية العظيمة لهذه المسألة أكثر من المناظرة الموثقة في «تهافت الفلاسفة » للغزالي، و«تهافت التهافت» لابن رشد، حيث قدم كلاهما الماعات ناضجة وفعالة واستهلكا في محاولاتهما لاضعاف نظرية كل منهما للآخر بخصوص هذه المسألة . ومهما يكن ، فإن حججهما تترك المرء بحس من الشك والرغبة أكثر بالطريقة التوفيقية، وجاء ذلك من خلال مفهوم الخيال عند ابن عربي بأن هذه القضية المتناقضة والمثيرة للنزاع قد وصلت الى حالة من التوفيقية الايجابية . ومن خلال البناء الوجودي لعالم الخيال، كان قادرا على التأكيد على الوجود الابدي للعالم في المعرفة الالهية كعيان ثابتة ، بالاضافة الى المبدأ الاسلامي في الخلق من العدم [42].

إن عبارة الافتتاحية من الفتوحات تلخص رؤية ابن عربي ببلاغة : «حمدا لله الذي خلق الوجود من العدم وعدم العدم»، حيث يثبت العدم الأول حداثة العالم في الخلق من العدم، أما العدمان التاليان فيؤكدان أبديته.

الهوامش :

* ترجمت هذه المقالة عن مجلة «المجلة البريطانية للدراسات الشرق أوسطية» للأستاذ سامر عكاش المحاضر في إحدى جامعات استراليا.

١ – أبو العلا العفيفي ، مقدمة «فصوص الحكمة» ص ٥.
٢ – في هذا العمل يحتوي كل فصل على عشرة فصول فرعية، تم ذكره من قبل ابن عربي في التدبيرات الالهية».
٣ – ابن عربي «الفتوحات المكية» (بيروت دار صادر) ج ٢ ص ٣١٣.
٤ – نفس المصدر ج ٣ ص ٤٦ – ٧.
٥ – نفس المصدر ج ٣ ص ٤٦ – ٧.
٦ – نفس المصدر ج ٣ ص ٥١٨.
٧ – نفس المصدر ج ٣ ص ٤٢ .
٨ – نفس المصدر ج ٢ ص ١٢٩، ج ٣ ص ٤٢.
٩ – نفس المصدر ج ١ ص ٣٠٤.
١٠ – نفس المصدر ج ٢ ص ١٢٩.
١١ – نفس المصدر ج ٢ ص ٢٠٩ – ١٣.
١٢ – فصوص الحكمة ج ١ص ١٠٤.
١٣ – الفتوحات ج ٢ ص ٣١٠
١٤ – نفس المصدر ج ٢ ص ٣١١.
١٦ – نفس المصدر ج ٢ ص ٣١١ ص ٣٧٥.
١٧ – نفس المصدر ج ٢ ص ٦٩١.
١٨ – اخوان الصفا «رسائل اخوان الصفا» ج ٣ ص ٤١٦ (بيروت دار صادر).
١٩ – الفتوحات ج ١ ص ١٦٣، ١٢٥ – ٦.
٢٠ – إخوان الصفا ج ٣ ص ٤١٦.
٢١ – الفتوحات ج ٢ ص ٣٠٩ – ١٠.
٢٢ – نفس المصدر ج ٢ ص ٣٠٩.
٢٣ – نفس المصدر ج ٤ ص ٢٠٣.
٢٤ – نفس المصدر ج ٤ ص ٢٠٣.
٢٥ – الفتوحات ج ٣ ص ٤٢٠.
٢٦ – نفس المصدر ج ٢ ص ٣١٠.
٢٧ – نفس المصدر ج ٢ ص ٣٣١ ح ٣ ص ٤٥٢.
٢٨ – عفيفي «فصوص الحكمة» ج ١ ص ١٤٥.
٢٩ – نفس المصدر ج ١ ص ١٤٥.
٣٠ – نفس المصدر ج ١ ص ١٤٤.
٣١ – الفتوحات ج ٢ ص ٣١٠.
٣٢ – نفس المصدر ج ٣ ص ٤٣٠.
٣٣ – نفس المصدر ج ٢ ص ٣١٠.
٣٤ – كوربين ص ١٨٥.
٣٥ – نفس المصدر ص ٢١٦.
٣٦ – الفتوحات ج ١ ص ١١٩.
٣٧ – نفس المصدر ج ١ ص ٣٠٥.
٣٨ – نفس المصدر ج ٢ ص ٣١١.
٣٩ – نفس المصدر ج ٤ ص ٣١٥ – ١٦، ج ٢ ص ٤٢١.
٤٠ – نفس المصدر ج ٢ ص ٤٢١.
٤١ – نفس المصدر ج ٣ ص ٤٢٠.
٤٢ – نفس المصدر ج ١ ص ٤١.

درس الترجمة

وجدل الذات والآخر

محمد حافظ دياب *

في مجرى تحقيق التواصل بين الثقافات ، حظيت الترجمة دوما بمكانة عالية، تعدت حدود الاثنيات والأعراق، الى محاولة تأسيس حوار انساني وتنمية الوعي به.

شواهد هذا التواصل تبدو متعددة ، منذ أول ممارسة معروفة لها في التاريخ ، قام بها ليفيوس أندرونيكوس L. Andronicus منتصف القرن الثالث الميلادي، حين ترجم أوديسة هوميروس الى اللاتينية، لتشق بعدها اللغة اليونانية طريقها في أدب وفكر الرومان (١)، ومرورا بانتقال معارف العرب وعلومهم مترجمة الى لغات أوروبا الجنوبية في العصور الوسطى، عن طريق أسبانيا وصقلية والبندقية ، لتمثل الجسر الذي عبرت عليه أوروبا الى عصر النهضة، وباكتشاف حجر رشيد عام ١٧٩٩ ، الذي فتحت ترجمته أسرار مصر القديمة، وانتهاء الى الدور الذي تلعبه راهنا في تشريع ايقاع العلاقات عبر القومية Transnational بين الثقافات وعلى مدى هذا التواصل، مثلت الترجمة لدينا قناة هامة من قنواته. ونظر إليها باعتبارها لصيقة بهاجس «الترقي» ، وان لم يمنع ذلك من أخذها بحذر في أحيان، خشية توغل الآخر الفاتن والباعث على الريبة من خلال أعمالها، مما دعا أن يشترط في التراجمة: «أن يكونوا مسلحين بأقوى جانب من الأمانة والمناصحة والصدق. وعلى كاتم السر النظر فيهم وتفحصهم والاطلاع على مقاصدهم، فمن وجده خارجا عن الشروط ، منعه واستعوضه بغيره ممن تجتمع فيه الشروط اللازمة» (٢).

هكذا يظهر أن اختيارنا درس الترجمة ، صادر عن امكان النظر إليه كمؤشر التعبير عن السجال حول التواصل الثقافي، وكمجال يمارس تأثيره فيه، وكوسيلة نستدل بها على توجهاته.

ذلك أن النظر في امكانات ومظاهر هذا الدرس، هو أيضا اكتشاف لامكانات ومظاهر الصراع والتكيف من ديناميات هذا التواصل ، بما يبرر أسئلة من قبيل: ما هي محصلة الدور الذي لعبته الترجمة في تحقيق تواصل العربي مع الآخر؟ وما هي أبرز التجارب التي قدمتها عندنا في سبيل تحقيق دورها؟ ثم ما هي التقنيات التي اتبعتها؟ وهل تراها مجرد تقنيات، أم أساليب للتواصل الثقافي؟ وأخيرا ، لماذا لم تمارس لدينا حضورها بعد؟

الترجمة كفعل مثاقفة :

تلك أسئلة يعقد الاجابة عليها، عسر محاولة بناء رؤية تركيبية ترصدها، فالمنظور اللغوي الذي سلكته مقاربة الترجمة، أن في تعريفها أو تقنياتها أو مرماها، قد خلّف فرضيات تجزيئية، تقوم على النظر إليها كمجرد ضبط للمصطلح من لغة المصدر الى لغة الهدف، فيما الاقتراب من تحقيق هذه الرؤية التركيبية ، يستدعي الطرح الأنثروبولوجي أكثر من سواها . وهو طرح يقوم على مقاربة الترجمة، لا ضمن حدودها اللغوية فحسب بل في إطار اشكالية التثاقف ، التي تربطها بتفاعل حضاري ، يمت إليها ، ويوفر لها شروطها ونسغها.

★أستاذ جامعي من مصر.

وفي مسعى لتحقيق هذه الرؤية، نبادىء بتقديم تعريف مقترح للترجمة، محاولين من خلال مناقشته، أن نستنبط منه ما يمنحه مكانته في مسيرة التواصل الثقافي:

الترجمة فعل مثاقفة، يقوم على اعادة التأهيل الواعي للثقافة الانسانية استنادا الى حرية التعبير عن الذات وحرية التعرف على الآخر.

ونظرا لاشتمال هذا التعريف على مجموعة مكونات ذات مغزى، تمثل من حقيقتها جدليات الترجمة، فسوف نتولى شرح هذه المكونات بتفصيل:

١ – الترجمة فعل مثاقفة:

وهي بهذا المعنى فعل محرك، يدفع الثقافات للتواصل على مستوى النصوص التي أبدعتها، وان اتخذت ضمن هذا الأفق مستويات متعددة، تقوم على متصل ما بين المثاقفة والندية على طرف والمشاكلة والتماهي على الطرف الآخر: فقد تنمو في أحيان الى فرض نموذجها «المدجج» نحو تكريس فكر ومنطق التبعية والاذعان، أو ما يطلق عليه «العقل الأسير» the captive mind، مما يقلل من فعالية الابداع في الثقافة المترجم إليها، بمقتضى «قوانين» التفوق واللاتكافؤ التي تحكم العلاقة بين الثقافتين. وقد تتجه نحو الاستعارة، حين تقتصر على حضور النصوص المترجمة برسومها وغياب محاورة محتواها، مما يصمها بالتلفيق والهجانة وغياب التأصيل. وقد ترقى الى استيعاب واعادة تأويل هذه النصوص، بما يجعل الثقافة المترجم لها تواجه تقدمها، حين لا يتم الاكتفاء بها ككتابة بتوقيع الآخر، بل بتطويعها لمقتضيات تمثل المعارف والعلوم. وقد تبلغ أنجع فعالياتها حين تتخذ شكل علاقة حوارية dialogical، تستهدف المساهمة في انتاج شروط اغناء التواصل بين الثقافتين.

٢ – يقوم على اعادة التأهيل الواعي للثقافة الانسانية:

وفي إطار هذا الهدف، تتسع الترجمة لتشمل أبعادا ثلاثة مترابطة ومتتابعة:

البعد الأول معرفي، يتصل باختيار النصوص الأجنبية، والوقوف على مكوناتها ومرجعياتها، حتى نستطيع الحكم على مدى قابلية الافادة منها وتثمين حصيلتها.

والبعد الثاني لغوي، يرتبط بالتقاء معقد لحقول علم اللغة المختلفة: الصوتية والنحوية والصرفية والدلالية والأسلوبية والمعجمية [٣]، تحقيقا لسلامة اجراءات الترجمة، وان كان الخلاف قائما لا يزال في هذا الصدد، ما بين مبدأ الاطراء والشيوع والحجة اللغوية، أو مبدأ الايجاز والحجة الصرفية، أو مبدأ الملاءمة والاستعمال، أو مبدأ التوليد والنماء المصطلحي.

أما البعد الثالث فتأصيلي، ينهض على تخصيب النصوص المترجمة بالشروح والتعليقات التي تقف على كفاياتها واستراتيجياتها وفعالياتها بما يتجاوز روايتها الى الدراية الناقدة فالهوية المتجددة المحرّضة على الابداع بتعبير جون راشمان J. Rajchman [٤]. ذلك أن: «الألفاظ قد يجدّ لها من المعاني في اللسان المنتقلة إليه، فوق ما كان لها من اللسان الأول، مع تطاول الزمان وتقادم الهجرة وكثرة التقلب» [٥]، وهو عين ما يذكره جدامير H. Gadamer حين تحدث عن الترجمة كاضاءة إضافية، باعتبارها تفسيرا، أو بالأوضح اكتمالا للتفسير الذي أضفاه المترجم على النص الأصلي [٦].

بهذه الكيفية تبدت الترجمة في مجرى تجربة النهضة العربية، حين ساهمت شروح وتعليقات الفارابي وابن رشد لفكر أرسطو، في اعادة التحقيق في الفكر اليوناني، وادخاله في نسيج الثقافة العربية، حتى ليكاد على أيديهما أن يصبح عربيا.

يتضح كذلك هذا البعد التأصيلي، في ترجمة كبار الفلاسفة الفرنسيين للفكر الألماني (أعمال نيتشة، هيجل، هوسيرك، ماركس، فرويد، وهايدجر...)، والتي لم تقتصر على مجرد الترجمة الحرفية، بل تعدتها الى اعادة تأهيلها في اللغة الفرنسية، وتأويلها بالشروح والتعليقات [٧].

٣ – **استنادا الى حرية التعبير عن الذات، وحرية التعرف على الآخر**، فالنص المترجم تجسيد لثقافة بعينها، ولرؤية محددة الى العالم، بما يفترض أن تستهدف ترجمته، القدرة على تشخيص الذات في اهاب التواصل مع الآخر، وبما يشي أن الترجمة في ظروف التواصل المتكافىء، ترفد الشخصية والثقافة القومية، بينما هي في حالة التبعية، تهدد الذاتية الحضارية، وتحافظ على تكريس هذه التبعية.

وفي هذا الصدد، يذكر المؤرخ الفرنسي شارل أندريه جوليان Ch. A. Julien أن المترجمين الفرنسيين في الجزائر ابان استعمارها، كانوا يحملون رتبا عسكرية، وأنهم كانوا يعملون بالتعاون مع الادارات التابعة للجيش الفرنسي [٨].

طبقا لهذا، فإن الكشف عن العلاقة بين الترجمة وظروف السيادة والتبعية، يمثل اكتشافا لامكانات ومظاهر التواصل والتمثل والتدجين، وكذلك الصراع في ديناميات التفاعل الثقافي.

اضاءة تاريخية:

ولعله من المجدي هنا، مساءلة المسار التاريخي العربي، خلال تعاطيه للترجمة، بما قد يسمح باستبصار الظروف المؤطرة لهذا التعاطي. وبكشف العلاقة بين شروطه الرمزية والمادية، مما قد يؤدي الى فهم حيثيات هذا المسار واستجلاء أبعاده.

لقد تبدى هذا التعاطي على شكل تجارب خمس أساسية، يمكن رصدها كالتالي:

التجربة الأولى، وفيها خرج العرب بعد الاسلام يحملون العقيدة والفكر واللغة، وامتدت فتوحاتهم، وفرضت ظروفهم

الحضارية الجديدة التوجه نحو تنظيم الاتصال بثقافات أخرى كالفارسية والرومانية والهندية والأندلسية ، فقامت أكبر حركة ترجمة، انطلقت في العهد الأموي ، واكتملت ببناء (بيت الحكمة) في عهد الخليفة المأمون [٩]، وانفتحت على تيارات متنوعة من الثقافات الأجنبية ، لتشمل اللاهوت المسيحي السرياني والفلسفة اليونانية والأدب السياسي الفارسي، جنبا مع الحساب الهندي والطب الاغريقي والفلك الكلداني، وكان من آثارها أن أصبحت اللغة العربية تمتلك ، وللمرة الأولى لغة اصطلاحية وقد ساعد على غنى هذه الحركة ، تنامي علوم العربية، والتفاعل التاريخي بين العرب وسائر شعوب امبراطوريتهم ، ونضج الحاجة الى منهج عقلاني يتخذه الفكر العربي مرشدا له، اضافة الى أن تغير المحيط الاجتماعي، قد تطلب تقنيات متقدمة نسبيا. وكان توسع الحملات الصليبية ايذانا بانتهاء هذه التجربة.

أما التجربة الثانية ، فبدأت مطالع القرن الماضي، تحت وقع الصدمة مع الغرب، والوعي بالتأخر وبالتالي بضرورة النهضة، ووضع التقابل بين الشرق وأوروبا كمعادل للمقارنة بين التأخر والتمدين، وعبر مناخ الفكر الاصلاحي الذي كان منتشرا بصور وأشكال مختلفة، في الولايات العربية الخاضعة وقتها لحكم (العثمانيين).

وقد مثلت الترجمة في هذه الفترة أداة هامة في برنامجها، وبخاصة في مصر وتونس ولبنان، حيث ترجم حوالي الألف كتاب من مختلف العلوم أثناء ولاية محمد علي في مصر [١٠]، وقرابة الخمسين كتابا في العلوم العسكرية خلال حكم المشير أحمد باي في تونس [١١]، وبعض الأعمال ذات الموضوع الديني من قبل أعضاء البعثات التبشيرية في لبنان [١٢]، وأقيمت مؤسسات للترجمة، أشهرها مدرسة الألسن بمصر عام ١٨٣١، والمكتب الحربي في باردو بتونس عام ١٨٤٠، والكلية الدينية بلبنان عام ١٨٦٤، لتتالى بعد ذلك جهود فردية.

ووقعت التجربة الثالثة فيما بين الحربين العالميتين، وشهدت ذروة الترجمة بتصرف الى العربية، دونما اعتبار للشكل الفني الذي يخص النص الأجنبي، وعلى تفاوت مستويات المترجمين الألمان بااللغات الأجنبية وفي المقدرة على الكتابة العربية [١٣].

أيامها ازدحمت سوق النشر العربي بموجة هادرة من المترجمات ذات المستوى التجاري والمضمون الهابط (روايات الجيب، مسامرات الشعب، قصص الصباح، أشهر المغامرات..) وأغلبها ترجمات مشوهة، ونوع من روايات التسلية والترفيه، التي أوجدت ظروف الحرب وأزماتها سوقا رائجة لها. وصادف هذه الموجة دعاوى تشجيع اللهجات القطرية والمناداة بكتابة العربية بحروف لاتينية، مما قلل من فعالية جهود متضافرة لاحياء التراث، وتقديم ترجمات جادة قام بها بعض الكتاب (مثل فتحي زغلول، يعقوب صروف، مصطفى جواد، بهجة الأثري، الأب انستاس الكرملي، ومصطفى الشهابي...)، وعدد من المؤسسات أظهرتها لجنة التأليف والترجمة والنشر التي تأسست بالقاهرة عام ١٩١٤.

وتزامنت التجربة الرابعة مع نهاية الحرب العالمية الثانية، حين بدأت الولايات المتحدة الأمريكية علاقتها بالمنطقة العربية، وركزت ضمن ما استهدفته على مجال العمل الثقافي، وكانت مجلة (المختار) ذات الحجم الصغير والثمن الرخيص والطباعة الجيدة، من أهم ما قدمته. ومثلت هذه المجلة الترجمة العربية للمطبوعة الشهرية المعروفة Reader's Digest (الأكل المهضوم للقارىء) ، ولعبت دورا ملحوظا في تهميش وعي القارىء العربي. ويلفت النظر في القيم التي روجت لها هذه المجلة أمران: الأول، أن النجاح مرهون بالحظ والمصادفة، والثاني أن العدل الاجتماعي معلق بأريحية السادة وكرم المستعدين للتبرع والاحسان.

كذلك باشرت (مؤسسة فرانكلين) الأمريكية نشاطها في النطاق العربي بدءا من عام ١٩٥٣، وشهدت الستينات ذروة نشاط الترجمة عبرها، وتوزيعه على مجالات متخصصة ومواقع معرفية محسوبة ، وبالذات مجال التربية وعلم النفس، الذي أطلقت عليه (فن صناعة البشر) . وتضمنت ترجماتها تقديم زاد ثقافي أمريكي يعالج القضايا التي تواجه المواطن العربي والتبشير بمثالية النمط الأمريكي في الحياة ، ووضع موسوعات ودوائر معارف للهجات الجماعة الاثنية العربية [١٤].

ونعني بالتجربة الخامسة تلك المحاولة الرائدة التي أقدمت عليها سوريا بتعريف العلوم الطبية في جامعاتها ، انطلاقا من مقولة تعذر استيعاب المعرفة، استيعابا حقيقيا تكوينيا، ما لم تكن اللغة القومية هي الأداة الموصلة لها، ومن ثم فإن الدخول الفاعل أو المتفاعل في تجربة نهضة عربية، لا يتوقف على مجرد النقل من الآخر، بل يعتمد بالدرجة الأولى على كون أهل اللغة العربية أنفسهم مشاركين عمليا في هذه التجربة.

ومما يجدر ذكره أن الطب حتى مشارف العصر الحديث، وعلى مدى سبعة قرون، كان عربيا خالصا: فالعرب والمسلمون أول من بدأ الصيدليات، ونشر دور الشفاء والمارستانات، وأسماء أطبائهم وقتذاك تملأ مجلدا، لعل من أبرزهم : الرازي والزهراوي وابن رشد، وابن البيطار، وأعظمهم الشيخ الرئيس ابن سينا، الذي ترك طابعه على الطب في الجامعات الأوروبية عبر خمسة قرون. ومثلت كتب كالحاوي للرازي، والتصريف لمن عجز من التأليف للزهراوي، والشفاء والقانون لابن سينا ، المراجع الطبية الوحيدة في تلك الحقبة ، صحيح أنهم أطلعوا على جزئيات أبي قراط وكليات جالينوس، ولكنهم أضافوا للفكر اليوناني النظري في مجال الطب ما أفضت به خبراتهم في التطبيق.

يذكر كذلك أن تعليم الطب باللغة العربية قد مورس بدايات

القرن الماضي لدى مدرسة الطب في (أبوزعبل) بالقاهرة حيث كان المترجمون يقومون بترجمة المحاضرات والشروح بين الأساتذة الفرنسيين وطلابهم المصريين. والأمر نفسه في بدايات انشاء الجامعة الأمريكية ببيروت، التي درست الطب باللغة العربية نقلا عن الانجليزية ، لكن التجربة السورية لم تقتصر في تعريبها لعلوم الطب على التدريس، بل تعدته لتشمل وضع مصطلحات عربية لأسماء الأمراض ومستلزمات التشخيص والعلاج، وانشاء مؤسسة لترجمة وتعريب علوم طب الأسنان، ومحاولة تقديم مكتبة طبية عربية، تخدم المعلومات التي يحتاج إليها الأطباء والطلاب والباحثون في مختلف المجالات الصحية، اضافة الى خدمات التكشيف والاستخلاص والأعمال البيلوجرافية [١٥]، مع اعتماد العربية كلغة أساسية في التدريس والبحث، دون أن يعني ذلك عدم الاعتراف بأهمية اللغات الأخرى كمراجع للتوسع، وكتنفيذ برامج لتأهيل المدرس في المحاضرة بالعربية.

تقييم نقدي:

والأمر هنا يتعلق بتقييم هذه التجارب، ومعاينة ملابساتها:

ففي التجربة الأولى أيام (بيت الحكمة) ، كان العرب في موقع قوة، والعربية في أوج انطلاقتها وأفكار المعتزلة تمثل النظرية الرسمية للعباسيين، وهو ما يفسر أسبقية ترجمة التراث المنطقي لأرسطو على ما عداه من علوم فلسفية وطبيعية ورياضية ، حيث حاجة التطور في مسيرة الفكر العربي الاسلامي قد دعت الى الأخذ به، قصد الحصول على القوانين: «التي من شأنها أن تقوّم العقل وتسدد الانسان العربي نحو طريق الصواب، ونحو الحق ، في كل ما يمكن أن يغلط فيه من المقولات» كما عبر الفارابي [١٦].

أما التجربة الثانية مطالع القرن الماضي،. فقد ظهرت بعد فترة من الركود، هيمنت فيها المؤثرات التركية على الثقافة العربية، وانحدرت خلالها اللغة القومية، وعبر مناخ التوفيق بين الشرق والغرب، مما جعل من نشاط الترجمة خليطا من المصطلح الفقهي والمفهوم الليبرالي والجدل الكلامي والصناعة الشعرية.

وتتسق ممارسات التجربة الثالثة بين الحربين، مع مفاهيم الانتداب والحماية والوصاية ، كصيغ قانونية ودولية مثلت وقتها عملية اقتسام الأقطار العربية، ومع مناخ الأزمة والبحث عن حلول لها.

كذلك يمكن استيضاح نزعات التجربة الرابعة في عالم ما بعد الحرب الثانية، مع استقلال هذه الأقطار، وتجدد المأزق التنموي الذي عاشته، ومحاولة الولايات المتحدة تكريس مفاهيم بعينها عن طريق الترجمة والنشر، وهي مفاهيم تلبست أقمطتها النزعة التلقينية، بصوغها الأسئلة للمواطن العربي وأجوبته ، مدللة بذلك على أن قيم الفكر خارجية أكثر منها قومية، ولتعمق من مفهوم «الاستهواء»، الذي يقوم على القبول دون تمييز أو تمحيص، ناهينا أنها تلغي أو تتجاهل أسس الثقافة القومية واسهاماتها.

أما التجربة السورية في تعريب العلوم الطبية، فمازالت النظرة إليها تتراوح بين الاشفاق والخشية، برغم ما تقدمه من انجازات.

وهكذا قد نكون الآن في وضع أوضح لاستكشاف حركة التواصل الثقافي مع الترجمة عبر هذه التجارب، حيث يسود الحوار في التجربة الأولى، والمراوحة في الثانية، والتهميش في الثالثة ، والتبعية في الرابعة، ومحاولة التأصيل في التجربة السورية. ألا يعني هذا افتراض نوع من الفضاء المتجانس بين كلا الحقلين: التواصل الثقافي الأعرض، والترجمة ضمنه؟

تقنيات للترجمة أم أساليب للتواصل:

لنتوسع أكثر في هذه المسألة. ذلك أن التقنيات التي أتبعتها هذه التجارب في الترجمة لا تكتسب مجرد صبغة لغوية، انما تحمل في طياتها تعبيرا عن اختبارات فكرية وحضارية للتواصل مع الآخر. ونبدأ بالتعرف على هذه التقنيات:

أولها الاقتباس من التراث العربي، ويطلق عليها «الترجمة بالمؤالفة»، باعتبارها تؤالف مصطلحا معاصرا من لغة المصدر مع مصطلح قديم من لغة الهدف.

ويعتبر عدد من الباحثين أن التفتيش في الأعمال والقواميس عن مفردات ملائمة للتعبير عن المفاهيم الجديدة، دون تغيير أساس في معاني هذه المفردات، طريقة يجب تقديمها على غيرها، لما تفيده في احياء تجربتنا الحضارية وتواصلها، وفي ذلك تحقيق لاستمرار التراث واصطفاء لمعجمه ، وانماء للشعور القومي، واعتزاز باللغة العربية.

وتبدو هذه الطريقة الأكثر شيوعا في حركة الترجمة خلال القرن الماضي، حيث كان جل اعتماد المترجمين وقتها على ما ورد في مدونات التراث.

والنقد الذي يوجه الى هذه المؤالفة، أنها قد تبعد الكلمة المترجمة عن دلالتها الصحيحة. مثال ذلك ترجمة المؤرخ المصري عبدالرحمن الجبرتي للكلمة الأجنبية République الى «جمعية» ، ورفاعة الطهطاوي لها الى «مشيخة» ، ليحتاج الأمر وقتا طويلا، حتى عام ١٧٩٨، كي تترجم الى «جمهورية» ، وان أمكن ايعاز عدم دلالة الترجمتين الأوليين الى أن الكلمة حلت في فضاء عربي لم يعهد قبلا هذا النظام السياسي.

كذلك فإن هذه الطريقة تتراود مع نزعة الحنين الى الماضي والارتباط به. أي مع نزعة «تراثوية» تفترض أن لكل مفهوم جديد أصلا في التراث، مما قد يؤدي الى استخدام المهجور من الكلمات، أو اخراج كلمات قديمة عن معانيها ، ربما تقصر في التعبير عن المفاهيم الجديدة، من مثل : كلمة «المسموم» للدلالة

على اللفظ الأجنبي «المسك» و«السجلاط» للدلالة على «الياسمين» ، وذلك قد نسقط فيما يمكن تسميته «الاغتراب المعجمي» Lexicological alienation ، الأمر الذي قد يبعدنا عن تيار الفكر العالمي، ويجعلنا ننفرد بلغة تكاد تكون خاصة بنا، عبر واقع تعبر عنه هذه اللغة التي لا تنتمي الى راهنيته، هو واقع مسحوب الى داخل هذه اللغة القاموسية.

صحيح قد نوفق في العثور على كلمات تصلح لتأدية معان جديدة، لكن غالب المصطلحات الأجنبية قد يعسر ايجاد أصل تراثي لها، أو قد يستغرق فترة طويلة نسبيا وصولا الى المصطلح المرادف، لارتباطه بظاهرة لم تكن موجودة أصلا في الحياة العربية [١٧]، ناهينا عن أن طريقة الاقتباس من التراث لا تتيسر لكل الباحثين، بل للمتعاملين منهم معه بالدرجة الأولى، وهو تراث لم يخضع بعد لعملية تحقيق دقيقة .

وثاني هذه التقنيات هو التوطين، ويعني اكساب بعض من مكونات النص المترجم صبغة قومية أو قطرية، وهو ما يبدو بالذات في ترجمة النصوص الروائية والمسرحية، التي قامت على تغيير أسماء الأمكنة والشخصيات فيها الى أسماء عربية، مع ادخال أجناس أدبية شائعة لدينا عليها، أو استخدام اللهجات القطرية من ترجمتها ، وهو ما عرف، مع تنامي فكرة الدولة القطرية، بالتمصير والجزأرة والتونسة، واللبننة.. الخ.

ومن الأمثلة الدالة على هذه الطريقة ، أعمال المسرحي اللبناني مارون النقاش منتصف القرن الماضي، وتلميذه سليم النقاش [١٨]، وكذلك أعمال نجيب الحداد ، ويعقوب صنوع، ومحد عثمان جلال، ومي زيادة ومنصور فهمي، والمنفلوطي، وأبوخليل القباني، ومعروف الرصافي وغيرهم.

ويمثل محمد عثمان جلال في مصر ذروة المبالغة في استخدام هذه الطريقة، وهو ما يبدو في نقله لرواية (بول وفرجيني) Paul et Virginie للكاتب الفرنسي برناردين دوسان بيير B. de St. Pierre باسم (الأماني والمنة في حديث قبول وورد جنة) عام ١٢٨٨ هجرية. لاحظ هنا أن بول أضحى قبول وفرجيني أصبحت ورد جنة، وكذلك نقله (خرافات لافونتين) Les Fables de Lafontaine باسم (العيون اليواقظ من الأمثال والحكم والمواعظ)، وبعض من مآسي راسين J. Racine تحت عنوان (الروايات المفيدة في علم التراجيدة)، ومسرحية (طرطوف Tartuffeلموليير Moliére باسم (أفغانية).

وقد أباح الكاتب لنفسه استعمال اللهجة العامية، والزجل، والأمثال الشعبية ، والنوادر، وتمصير أسماء الأمكنة والأعلام، واقحام العبارات المسجوعة [١٩].

وفي لبنان ، ترجم نجيب الحداد عملين مسرحيين لفيكتور هوجو V. Hugo : أولاهما Hernanie بعنوان (حمدان) والثانية Les Burograres بعنوان (ثارات العرب) . واستخدمت مي زيادة هذه الطريقة ، حين اجتذبتها رومانسية قصة (الحب الألماني - من أوراق غريب) للكاتب الألماني فردريك ماكس مولر F. Max Muller، فترجمتها بتصرف عام ١٩١٣، تحت عنوان (ابتسامات ودموع).

وكانت لمنصور فهمي تجربة شبيهة ، حين ترجم لجوتة J. W. Goethe عن الفرنسية ، قصة عنوانها (هرمان ودوروثيا) Herman et Dorothea ، بدت فيها نزعته للسجع، واستخدام الصور المجازية،واستبدال الأسماء اليونانية بأخرى عربية ، فوضع لالهة التاريخ (كليو) Klio تسمية (رواية) ، ولالهة الفلك (أوريندا) Uronida تسمية (علوية) ، ناهينا عن «ترجمات» المنفلوطي التي لعبت، رغم عدم دقتها، دورا مؤثرا في الأدب العربي الحديث [٢٠].

وفي سوريا، قام الشيخ أحمد أبوخليل القباني بالاقتباس المترجم لاحدى أعمال راسين، وعنونها (لباب الغرام أو الملك مترددات) عام ١٩٠٠، وترجم الشاعر معروف الرصافي من العراق رواية (الرؤيا) للكاتب التركي نامق كمال عام ١٩٠٩ بنفس الطريقة [٢١].

وفي تونس ، نشرت مجلة (الرائد التونسي)مطلع هذا القرن مثيلة عن الايطالية والاسبانية والفرنسية، وترجمت هناك على ذات المنوال أعمال تولستوي عام ١٩١١ [٢٢] .

والملاحظ أن هذه الطريقة تنتشر عادة في ظروف شح الابداع ، حيث يتم نقل أعمال الآخرين بنوع من التصرف، أو بالملاءمة بين المأثور المحلي والنص الأصلي.

ويذكر الطهطاوي أنه قاوم هذه الطريقة ، حين ذكر في مقدمة احدى ترجماته أنه : «قد خطر لي أن أفرغه في قالب يوافق مزاج العربية، وأضم إليه المناسبات الشعرية، وأضمنه الأمثال والحكم النثرية والنظمية ، الا أني رأيت أن الأوفق الآن، بالنسبة للوقت والزمان، ضبط الأصل ، وابقاء ما كان على ما كان، فهو مجرد نموذج لأصله الأصيل» [٢٣]. ومع ذلك لم يتقيد الطهطاوي بما فضله من ضبط للأصل ، حين ترجم رواية الكاتب الفرنسي فرانسوا فينلون F. Fénélon (مغامرات تليماك) Les Arentures de Telemaguy الى (وقائع الأفلاك في أحداث تليماك) ، فلوّن العنوان بما كان سائدا في تسجيعه، وأضاف مفردات شتى عليها من قصص ألف ليلة، وجعلها تنهج نهج المقامة في استعمالها المحسنات البديعية ، وتتسع للأمثال والحكم وتسير في خطى ابن المقفع.

ويعد الاشتقاق ثالث التقنيات المستخدمة في الترجمة، ويعني استخلاص لفظ من كلمة عربية تؤدي معنى المفهوم الأجنبي ويتم عادة بأحد أساليب ثلاثة:

الأول: يقوم على تقليب تصاريف الكلمة، ببناء كلمة جديدة من جذرها عن طريق اضافة عنصر جديد الى هذا الجذر، مثل «صوتم» للدلالة على Phonéme.

والثاني : نحت لفظ مركب من كلمتين ، من مثل البسملة

والحوقلة، والحمدلة، والعوذلة، وان جاء استخدامه في العلوم الاجتماعية مربكا للمعنى، كالقول «اجتمادي» أو «اجتصادي» مقابل الكلمة الأجنبية Socioéconomique .

أما الثالث : فيقوم على استعمال الترادف، أي جواز لفظ بعلاقة في المعنى، وان وقفت بازائه محاذير كثيرة [٢٤].

ان عددا من الباحثين العرب، على أية حال، يعدون الاشتقاق أهم طريقة بازاء مواجهة متطلبات المعرفة الجديدة، اضافة الى انها كانت أداة العرب الأولى في مواجهة الثقافات الأجنبية واستيعاب مفاهيمها ومصطلحاتها، وان أخذ عليها أنها قد تسقط أحيانا الى مستوى النقل الحرفي المصطلح من خلال المشتقات الجديدة، حيث استعمال كلمات مثل «الأيديولوجيا» و«البيروقراطية»، يتطلب صوغ مشتقات جديدة، كاقتراح بعضهم «أدلج، يؤدلج، أدلوجة»، أو «بقرط، يبقرط، بقرطة»[٢٥].

ونأتي أخيرا الى التعريب كرابع التقنيات المستخدمة في الترجمة، حين يتعذر ايجاد مرادفات عربية دقيقة للمفاهيم أو المصطلحات الأجنبية عن طريق التراث أو الاشتقاق.

ويعني التعريب هنا تمثل الكلام الأجنبي في العربية، وجعله وجها من وجوه التعبير فيها، أما بتغيير أصوات الكلمة وبنائها بما يوافق اللسان العربي وأبنيته، أو بادخالها بصورتها دون تغيير من مثل «هيدروجين» و«أكسوجين» [٢٦].

ويكاد يجمع الباحثون على جواز استعمال هذه الطريقة، ويستدلون بما ورد في القرآن الكريم والحديث الشريف من ألفاظ معربة [٢٧]، وما لجأ إليه فصحاء العرب بعد ذلك من استخدام المولد أو الدخيل من الألفاظ الأعجمية، والمحدث في الراهن.

وقد شهدت حركة الترجمة أيام العباسيين توارد استخدام هذا التعريب، فتداولت كلمات مثل: «الأسطرونوميا» للفلك، و«البويطيقي» للشعر، و«الريطوريقي» للبلاغة، و«الأرتماطيقا» للحساب، و«الأنالوطيقا» للتحليل، اضافة الى «أستاذ» و«شطرنج» و«اسطرلاب».. الخ

على أن مشاكل، لم تحسم بعد، مازالت تواجه هذه الطريقة، من قبيل التعارضات الصوتية (مثل انكلترا، انغلترا، انجلترا، انقلترا) والمزج بين لغتي المصدر والهدف، بالجمع بين كلمات العربية وبين السوابق المنتمية الى لغة أخرى، كالقول «ميتالغوي» ترجمة لكلمة Métalangage ، بتعريب المقطع الأول، وهو الكلمة اليونانية Méta ، وترجمة المقطع الثاني.

يضاف الى ذلك، صعوبات التعامل مع تطبيقات الحاسب الآلي، وما يتصل بالترميز والاختصار الذي يشيع في اللغات الأوروبية. فقد تكون المختصرات من أوائل كلمات المركب اللفظي، وان كانت هذه القاعدة غير مطردة ولدينا، قد تنطق المختصرات حروفا مفردات (مثل INP, OAN, BP, IMF, BBC ...)، أو كلمات (مثل OPEC, NATO, OAPEC, RADAR...)، أو تنقل الى العربية نقلا اعتباطيا، قوامه الاجتهاد الفردي، فمنهم من يميل الى الرسم الصوتي، بمحاكاة أصوات المختصر الأجنبي ومقاربتها بأصوات عربية، وآخرون يفضلون الرسم الهجائي، فينقلون الحروف الأجنبية الى العربية، مع اختلاف في طرق النقل واختيار الأصوات أو الحروف العربية المقابلة.

معارك فكرية:

على أن الاهتمام بهذه التقنيات وضبط امكاناتها، قد مر في الحقيقة بمعارك ومناظرات وخلافات في الرأي، يمثل الموقف من التواصل الثقافي مع الآخر خلفيتها الأساسية.

فقد لقي الاشتقاق معارضة حادة من قبل البعض من اللغويين العرب، وهو ما يوضحه قول ابن فارس: «ليس لنا اليوم أن نخترع، ولا نقول غير ما قالوه، ولا نقيس قياسا لم يقيسوه، لأن في ذلك فساد اللغة وبطلان حقائقها» [٢٨].

وعارض الامام الشافعي التعريب، في حديثه عن المفردات التي خالطت العربية بعد الترجمة من التراث اليوناني، بقوله: «وما جهل الناس واختلفوا، الا بتركهم لسان العرب، وميلهم الى لسان أرسطاليس» [٢٩]. وحاول ابن خلدون أن يجد مخرجا للتعريب، فذكر في مقدمته أنه: «ولما كان كتابنا مشتملا على أخبار البربر وبعض العجم، وكانت تعرض لنا في أسمائهم أو بعض كلماتهم حروف (أصوات) ليست من لغة كتابتنا، ولا اصطلاح أوضاعنا، اضطررنا الى بيانه، ولم نكتف برسم الحرف الذي يليه، لأنه عندنا غير واف بالدلالة عليه، فاصطلحت في كتابي هذا أن أضع ذلك الحرف العجمي بما يدل على الحرفين اللذين يكتنفانه، ليتوسط القارىء بالنطق بين مخرجي ذينك الحرفين، فتحصل تأديته، وانما اقتبست ذلك من رسم أهل المصحف حرف الاشمام كالصراط في قراءة خلف، فإن النطق بصاده فيها معجم متوسط بين الصاد والزاي، فوضعوا الصاد ورسموا في داخلها شكل الزاي، ودلل ذلك عندهم على التوسط بين الحرفين» [٣٠].

ولعل أبرز ما سجل من معارك حول تقنيات الترجمة، تلك المناظرة التي شهدها «نادي دار العلوم» في مصر عام ١٩٠٨، حول مشروعية التعريب، بين يعقوب صروف والشيخ محمد الخضري من مؤيديه : «تسهيلا لنقل العلوم واشتراك العلماء، واقتداء بالأسلاف الذين عرّبوا، ولم يروا معرّة على العربية أن تدخلها كلمات أعجمية»، وبين المعارضين ومنهم حفني ناصف وأحمد الأسكندري وأحمد فارس الشدياق، ممن رأوا: «أن العرب المستعربين بخسوا اللغة حقها، حين عدلوا عنها الى اللغات الأعجمية من دون سبب موجب» [٣١].

وقد انتهت المناظرة الى أنه :«اذا عرض لنا لفظ أعجمي، ترجمناه الى لغتنا، واذا تعذرت ترجمته، اشتققنا له اسما من لغتنا، واذا تعذر ذلك أيضا استعملنا مكان الأعجمي كلمة عربية، مصوغة بإحدى طرق المجاز، وان لم يكن شيء من ذلك، نلجأ الى تعريبه، أسوة بالمعربات الشائعة في لغتنا» [٣٢].

كذلك أصدر المجمع اللغوي في دورته الأولى بالقاهرة عام ١٩٣٤، قرارا يجيز أن : «تستعمل بعض الألفاظ الأعجمية عند

الضرورة، على طريقة العرب في تعريبهم» (٣٣).

وهكذا فـإن استعراض تقنيات الترجمة وما جـرى بشـأنها ، يشي بأنها راوحـت بين كيفيتين : سلامة العربيـة من جهة ، وتحديثهـا من جهة أخرى. وهذه الغاية المزدوجة جعلت تلك التقنيات تخضع لمحوري المحافظة والتجديد، أو الأصالة والمعـاصرة ، لو شئنا استخدام المفاهيم التي كثـر الخوض فيها إزاء الحقيقة الثاويـة في تركيبة هـذه التقنيات، ونقصـد بها قضية التـواصل الثقـافي ، بما يجيـز القول أن الاشتغـال بتقنيات الترجمة هو بمثابة أيقونة تخطيطية للموقف من هذا التواصل. فالاقتبـاس من التراث يتسـق مع موقـف الرؤيـة التي تنطلـق من أن الأسلاف لم يتركوا شيئا نوعيا للأخـلاف، ومن ثم فإذا ما واجه هؤلاء مسـائل مشكلة، فما عليهـم إلا أن يـرجعـوا الى السلف. أمـا التـوطين فيتـوازى مع مـوقف تمثيـل الآخـر، أو بالأحـري وهم تمثيلـه، حين يكتسب وشمـه من استعارة ذاكـرته. والاشتقاق يتنـاظر مع مـوقف المراوحة مـن الغرب، ذلـك الموقف الذي يقـوم على الاقتباس منـه، مع الحفاظ على «قيمنا الثابتة». على حين يرتبـط التعريب بموقف المعاصرة الذي يمنح الاعتبار الأساسي للراهن من المستجدات.

المشهـــد:

ويبـدو المشهـد الحاضر للترجمة في وطننــا العـربي ملتبسـا، في ظروف العجـز عن تـأسيس نظـام تعليمي بـاللغة القـومية، وتنـامي الاستعمال الوظيفي للغة الأجنبية ، وتراوح الموقف من التواصل الثقافي مع الآخر ما بين تفتح وانكفاء مغلـوطين: تفتح يتقلص الى دعوى نخبة مثقفة على نمط من أنماط الثقافة الأجنبيـة، وانكفاء يمتد الى نفي الآخر وحظر رأسماله الرمزي برمته.

ويزيـد من التبـاس هذا المشهد، عـدم مواكبـة حركتـه لتطلعات المشروع الثقافي العربي ، بما يمكن تفصيله كالتالي:

١ - تخبط السيـاسة الثقـافية العـربية فيما يتصـل بالتخطيـط للترجمة، ذلك أن الهيئات العربية المهتمة، وضعت مشروع الترجمة فوق الـواقع الحالي، محيطـة اياه بثـوابت مـن المفـاهيم المجـردة المسوغـة جماهيريا، دون التـزام بمضمونها الغامـض، وأوقفته على جهـد عربي متسق ومتكامل، هو عمليا غير واضح القصد والأولويات.

إذ يسترعي الانتباه هنـا كثرة الهيئات وقلة المردود: فـاضافة الى المجامع اللغـوية (المجمع العلمي اللبناني عـام ١٨٩٦، والمجمع العلمي العـربي في دمشق عـام ١٩١٩ والـذي أصبح مجمـع اللغـة العربيـة، ومجمع فؤاد الأول للغة العربية بـالقاهرة عام ١٩٣٤ الذي تغير اسمه الى مجمع اللغة العـربية، والمجمع العلمي العراقـي عام ١٩٤٧، ومجمع اللغة العـربية الأردني عـام ١٩٦٣، والأكاديمية الملكيـة بالمغـرب عام ١٩٦٦، وبيـت الحكمة بتـونـس عام ١٩٨٥، ومجمـع اللغـة العربيـة بـالجماهيرية الليبيـة عـام ١٩٩٤)، هنـاك وزارات الثقافـة والاعـلام والتراث، والاتحادات المهنية (وبخـاصة اتحاد الجامعـات العربيـة عام ١٩٧٥، واتحاد الأطباء العرب الذي وضع المعجم الطبي العربي الموحد، والاتحاد العربي للمـواصلات السلكية والـلاسلكية الذي قـدم معجم الاتصالات والفضاء)، والمؤسسات الأكاديميـة التي تجاوز عددها أكثر من ١٢٠ جامعة.

كذلك نصت المعاهدة الثقافية التي أبرمت عام ١٩٤٥ ، وكانت أول معاهدة تعقد بين الأقطـار العربية التي وقعت ميثاق جـامعتها في نفس العام، على ضرورة تنشيط وتنظيم الجهود التي تبذل للترجمة . وقامت (اللجنة الدولية لترجمة الروائع)، وهي لجنة تأسست في لبنان بموجب اتفاق بين اليونيسكو والحكومة اللبنانية عام ١٩٤٨، باصدار مجموعة مـن الكتـب المترجمة (٣٤). وظهـر في مصر (مشروع الألـف كتـاب) بإشراف ادارة الثقافة بوزارة التربية والتعليم عام ١٩٥٦ (٣٥). وأكدت المادة السادسـة عشرة من ميثاق الوحـدة الثقافية العربيـة عام ١٩٦٤ على ضرورة الترجمة ، وتحقق انشـاء مكتب تنسيق التعـريب بالـرباط عام ١٩٦١ (٣٦). وأنشئت المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم عام ١٩٧٠، وتمثل عملها ضمن ما أنيط بها، في وضع خطة قومية للترجمة، وانشاء معهد عال للترجمة بالجزائر عـام ١٩٨٤، لم يباشر مهامه حتى اليوم، ومركز عربي للتعريـب والترجمة والتأليف والنشر لم يقم للآن، ومركز للتـوثيق والمعلومات، يقـوم بتعريب بعض النظـم الآلية، تلبية لحاجات الأمانة العامة لجامعة الدول العربية.

ورغـم تعدد هـذه الهيئـات والقـرارات ، فمازالت حـركـة الترجمة تعاني من قلة المردود ، وهو مـا يشير اليه احصاء قامت به المنظمـة العربية للتربية والثقـافة والعلوم، عما ترجـم خلال احدى عشرة سنـة، ما بين عامي ١٩٧٠ - ١٩٨١، ويـوضح أن عدد الكتب المترجمة في هـذه الفترة يبلغ (٢٨٤٠) كتابا، مـوزعة كـالتـالي : المملكـة الأردنية الهاشميـة (٢٢). ودولـة الامـارات العـربية (٢)، والمملكـة العـربية السعـوديـة (٧)، وجمهوريـة السـودان (٩)، والجمهـوريـة العـربيـة السـوريـة (٤٤٢)، والجمهوريـة العراقيـة (٢٣٨)، وسلطنة عمان (٥)، وفلسطين (٥)، ودولة قطـر (٣)، ودولة الكـويت (٩٥)، ولبنـان (١٥٢)، وليبيا (٤٤)، ومصر (١٧٥٨)، والمغرب (٢).

ويلاحـظ هنا التفـاوت بين هذه الأقطـار في عدد المترجمات، حيـث تـأتي مصر في المقدمة (٦٢٪) ، تليهـا سـوريـا (١٧٪)، فالعـراق (٩٪)، ثم لبنـان (٥,٤٪).. الخ. كما يـلاحظ أن العـدد الكلي لهذه الترجمات يقـف دون الحد المطلوب، سـواء بالنسبـة لعدد السكان، أو الحاجات الفكرية والثقافية والعلمية (٣٧).

٢ - عدم مواكبة حركـة الترجمة لتطلعات المشروع الثقافي العربي، وهو ما يبدو في عدم التوازن بين أعداد الكتب المترجمة في حقوق المعارف المختلفة. اذ يورد نفس احصاء المنظمـة أنواع المعارف المترجمة كالتالي: المعارف العامـة (٢٢)، والفلسفة (١٦٥)، والديانـات (٢٣٥)، والعلوم الاجتماعية (٥٦٠)، واللغـويات (٢٠)، والعلـوم الأساسيـة (٢٢٤) ، والعلوم التطبيقية (١٨٤)، والفنـون الجميلة (٩٣)، والآداب (١٠٢٢)، والتـاريخ والجغـرافيـا (٣١٥)، وهـو ما يشير الى النقـص الجلي فيما يتصل بالعلوم الأساسية والتطبيقية ، التي لا تزيد نسبتها على (١٤٪). مقابل الآداب التي تصل الى (٧٠٪).

وكان من نتيجة هذا الاختلال، ترجمة أعمال كثيرة لم تترك أثرا يذكر في التوجه الثقافي العربي، دفع الى ترجمتها ما حظيت به من اهتمام في بلدانها، لتنطلق لدينا في اطار موجات ظرفية بعضها مبهم، يستغلق حتى على أصحابها [٣٨].

٣ – وهناك أيضا غلبة الاهتمام بترجمة المصطلحات، واعتبارها وحدات لغوية ثابتة الدلالة، مما أدى الى معالجة قضية الترجمة على مستوى المعجم. وفي إطار هذا التناول، الذي يماثل بين لغة العلوم ومصطلحاتها، اختزلت اللغة العلمية الى مفردات، حالت دون الاهتمام بالوحدات اللغوية الأعلى من مركبات وجمل واستتباعا بالنص، ككل متصل الأجزاء مترابط المكونات.

على أنه، ورغم غلبة الاهتمام بالمصطلح، فالسائد غيبة المصطلح العربي الموحد، خلال ترجمته نتيجة لعدم التوقف على دقائق مكوناته وأصوله المرجعية.

مثال ذلك، العبارة الفرنسية Strucluralisme Genétique، التي يترجمها جمال شحيّد (البنيوية التركيبية)، ورشيد ثابت (الهيكلية الحركية)، ومحمد سبيلا (البنيوية التكوينية)، وجابر عصفور (البنائية التوليدية)، وسمير حجازي (البنائية الدينامية)، ونوفل نيوف (البنيوية النشوئية)، وعمار بلحسن (البنيوية الجنينية)، ويوسف جباعي (البنيوية التاريخية) [٣٩]، وكلها ترجمات تشي بإخفاق الفئة المهتمة بالترجمة في تأصيل تقاليد علمية واضحة لعملها.

ولقد يضاف الى أوجه الأزمة حول الترجمة لدينا، القصور في انجاز الموسوعات والمعاجم، وعدم الافادة من الترجمة الآلية، أو متابعة الجهود لوضع نظام موحد لتكييف الحاسبات الالكترونية لمقتضيات استخدام الحروف العربية في التخزين والاسترجاع، وعدم وجود سياسة عربية للتعجيم، تقوم بنقل الانتاج العربي الى اللغات الأجنبية، واقتصار المترجم منه على الأدب، والرواية بالتحديد، وذلك برغم صدور قرار الأمم المتحدة منذ عام ١٩٦٣، الذي اعترف بالدور المهم الذي تؤديه اللغة العربية في مجال الحضارة الانسانية، واعتبارها لغة رسمية من لغات هذه المنظمة الى جانب اللغات الخمس الأخرى (الانجليزية، الفرنسية، الروسية، الصينية، والأسبانية).

ان هذا يعني أن الوضع الراهن لحركة الترجمة عندنا يشهد مفارقة ملحوظة، تتباين بين برنامج للترجمة مدرج دوما على لوائح مختلف الهيئات العربية المهتمة، وبين نذر يسير منه تحقق، هو إما جيد أو مبذول، عدا عن خلافات رائجة في التقنية والأداء والتعريب بين الكتاب والمترجمين.

ومع التباس المشهد العربي الحاضر للترجمة، يجوز القول أن أهميتها في تحقيق التواصل الثقافي، تظل كذلك بانتظار تفعيله، اعتبارا من أن الوعي بتجربة نهضة قومية، يتأسس بالدرجة الأولى على الجذور المعرفية العربية، ترفدها المنقولات الضرورية.

السؤال اذن يظل ماثلا، ونحن على مشارف الألفية الثالثة: كيف يمكن أن نحقق، في اطار هذا التواصل، وفعل الترجمة ضمنه، جدل الذات والآخر؟

ها نحن نضع المساءلة مرة أخرى محورا للتناول، باعتبارها مداومة لسؤال قديم مستعاد.

الهوامش :

١ – Calvei, L. La Guerre des langues, Payot, Paris, 1987, p. 63.

٢ – أبو العباس القلقشندي: صبح الأعشى في صناعة الانشا (الجزء الخامس)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٦٤ ص ٤٥٩.

٣ – Seleskovitch, D. et M. Lederer : Interpreter pour traduire, Publications de la Sorbonne, Paris, 1984, p. 19.

٤ – Rajchman, J.(ed.) : The Identity in Question, Routledge and Kegan Paul London, 1996, p. 41.

٥ – جعفر ميرغني: «المعربات السودانية» من مجلة (حروف)، دار جامعة الخرطوم للنشر، العدد ٢-٣، ١٩٩٠ – ١٩٩١، ص ٥.

٦ – Gadamer, Hans- George: Verité et Méthode , Seuil, Paris, 1978, p. 113.

٧ – عبدالسلام بنعبد العالي: «الترجمة والمثاقفة»، من مجلة (الوحدة)، المجلس القومي للثقافة العربية، العدد ٦١-٦٢، اكتوبر ــ نوفمبر ١٩٨٩، الرباط، ص ٧.

٨ – شارل اندري جوليان: افريقيا الشمالية تسير ــ القوميات الاسلامية والسيادة الفرنسية، ترجمة المنجي سليم وآخرين، مراجعة فريد السوداني، الدار التونسية للنشر والشركة الوطنية للنشر والتوزيع بالجزائر، ١٩٧٦ ص ٥٩.

٩ – تعود نواة (بيت الحكمة) للخليفة أبي جعفر المنصور، ثم طوره هارون الرشيد، ليأتي بعده ابنه المامون فيجعل منه مقرا للترجمة والنشر، ويرسل وفودا لجلب الكتب والمخطوطات إليه. يراجع الأمير مصطفى الشهابي، المصطلحات في اللغة العربية، المجمع العلمي العربي، دمشق ١٩٦٢، ص ٢٧.

١٠ – جاك تاجر: حركة الترجمة بمصر خلال القرن التاسع عشر، دار المعارف القاهرة ١٩٨٥، ص ١٧.

١١ – محمد مواعدة: حركة الترجمة في تونس (١٨٤٠ – ١٩٥٥)، رسالة ماجستير لم تنشر، كلية الآداب والعلوم الانسانية، الجامعة التونسية، ١٩٧٨، ص ٢٦ – ٣٠.

١٢ – Khuri, B.R. Bibliographie raisonnée des traductions publiées au Liban à partir des Langues étrangere de 1840 jusqu'aux environs de 1905. Thése, Paris, 1989, p. 11.

١٣ – تضم أسماء هؤلاء المترجمين: محمد السباعي، ابراهيم رمزي، سليم البستاني، شاكر شقير، يعقوب صروف، يوسف أمان، فرح انطوان، أسعد داغر، نجيب الحداد، سليم سركيس، والياس فياض يراجع: نجيب العقيقي، في الأدب المقارن، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٣، ص ٥٢ – ٥٦.

١٤ – تم ذلك عن طريق استخدام بعض من الكتاب العرب، واشراكهم في أعمال هذه المؤسسة كمترجمين ومراجعين ومشرفين، وتمويل نشر الكتب المترجمة عن طريق عدد من دور النشر العربية، كايحاء بأن هذه الكتب وليدة اختيار حر من جانب مترجميها وناشريها، مع اللجوء الى الخداع بواسطة استبدال الأسماء والأمثال الواردة في النصوص المترجمة بأخرى عربية، وبخاصة ما يتصل بمطبوعات الأطفال.

١٥ – في هذا الاطار، شارك عدد من الباحثين السوريين في عمل معاجم طبية. منهم قتيبة الشهابي، ومرشد خاطر، وأحمد حمدي الخياط، محمد هيثم الخياط. يراجع على سبيل المثال : قتيبة الشهابي، المعجم الطبي، جامعة دمشق. ١٩٦٤.

١٦ – الفارابي : احصاء العلوم، تحقيق عثمان أمين، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٧٩، ص ٥٣.

١٧ – لمزيد من التفصيل، يراجع : معن زيادة : «مدخل لدراسة مصطلحات عصر النهضة السياسية» من مجلة (الفكر العربي)العدد الثاني، معهد الانماء العربي، يوليو ـ أغسطس ١٩٧٨، بيروت ص ٢٧٢.

١٨ – حول أعمال سليم النقاش المسرحية المترجمة يذكر إلياس فياض (انه: «كانت تكفيه أحيانا جلسة واحدة، لنقل مسرحية برمتها». يراجع : ديوان الياس فياض، المقدمة، دار الثقافة، بيروت،، ١٩٥٤، ص ٣.

١٩ - يحدد محمد عثمان جلال مذهبه الخاص في هذه الترجمة الاقتباسية بقوله: «فلما كانت كتب الأدب اللازمة للمدارس الأولية، لتأليف قلوب التلامذة الأبية، وكان أسهلها ما يدخل عليهم بالحكايات والقصص المسليات، اخترت كتابا من أشهر ما في اللغة الفرنساوية، وترجمته باللغة العربية، وهو في هذا المعنى قدوة، ولمن أراد أن يتأدب أسوة، وأفرغته في أكواب من الألفاظ المتبلورة، واخترت له ما سهل من الكلمات النيرة، وأخرجته عن الطباع الافرنجية، وجعلته على عوايد الأمة العربية...» يراجع: محمد عثمان جلال العيون اليواقظ في الأمثال والحكم والمواعظ، مطبعة بولاق، القاهرة، ١٣١٣ هجرية، ص ٤٥.

٢٠ - جرت معركة حول ترجمات المنفلوطي، بين منصور فهمي وطه حسين في مصر، على صفحات الأهرام، حين عرض الأول لمسرحية الكاتب الفرنسي ادمون روستان E. Rostan (سيرانو دوبرجراك)، التي قدمها المنفلوطي كرواية بعنوان (الشاعر)، فأعلن منصور فهمي اعجابه بعمل المنفلوطي، وردّ عليه طه حسين بأن ما قام به المنفلوطي من تحويل الدراما الى قصة (مسخ) لا يرضاه أحد، نظرا لأن المنفلوطي يجهل الفرنسية، ويستعين ببعض من أصدقائه في الترجمة، ثم يعمد بعدها الى اعادة صياغتها عبر أسلوبه المشهور في تكرار المترادفات، وتضمينها شواهد في الشعر العربي الكلاسيكي. لمزيد من الاطلاع، تراجع جريدة (الأهرام)، يونيو ويوليو وأغسطس ١٩٢١.

٢١ - محمد حامد شوكت: المسرحية في الأدب العربي الحديث دار بيروت للطباعة، بيروت ١٩٥٦، ص ٢٦٧-٢٦٨.

٢٢ - سيد حامد النساج: بانوراما الرواية العربية الحديثة، دار المعارف ١٩٨٠، ص ١٩٠-١٩١.

٢٣ - رفاعة رافع الطهطاوي: الأعمال الكاملة، المجلد الثالث، تحقيق محمد عمارة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٢، ص ١٤.

٢٤ - استبدت ظاهرة الترادف بترجمة المصطلحات الحديثة الى العربية: فترجمت كلمة telephone باثنتي عشرة كلمة عربية (تليفون، هاتف، مسرة، مقول، ارزير، سماعة كبريت، سماعة حديث بالسلك، آلة تكلم على بعد، آلة متكلمة، تلغراف ناطق)، وكلمة Linquistique بخمس وعشرين كلمة عربية (منها: علم اللغة، اللسانيات، الألسنية، علم اللسان، الدراسات اللغوية، البحث اللغوي، البحث الألسني، علوم اللغة، علوم اللسان، الدراسات الألسنية...)، وكلمة Computer الى أكثر من كلمة (كمبيوتر، حاسب آلي، محساب، عقل الكتروني، محيسب كهربائي، حيسوب، محسبة، حاسوب، نظامة، رتابة...) وكلمة phonéme الى (فونيم، صوتم، فونيمية، صوتيم، صوت مجرد، مستصوت، لافظ...) راجع: محمد رشاد الحمزاوي، المنهجية العامة لترجمة المصطلحات وتوحيدها وتنميطها، دار الغرب الاسلامي، بيروت، ١٩٨١، ص ٦٧.

٢٥ - محمد حافظ دياب: «في أزمة المصطلح السوسيولوجي» في (الكتاب السنوي لعلم الاجتماع)، العدد الثاني، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٢، ص ١٢١.

٢٦ - وضع الباحث التونسي ابراهيم بن مراد نظاما صوتيا موحدا، اعتمد على تجربة القدماء من خلال نصوصهم، وبخاصة النصوص الطبية التي كثر فيها الدخيل، وعلى تجربة المحدثين، وجاء كثمرة استقرار واسع تؤيده النصوص والوثائق القديمة والحديثة. وقد أقره المعهد القومي للمواصفات والمقاييس بتونس، ودعا الى تعميمه. يراجع: ابراهيم بن مراد: «منهجية في تعريب الأصوات المعجمية»، من مجلة (المعجمية)، العدد الثاني ١٩٨٥، تونس، ص ٢٩ - ٥٩.

٢٧ - جلال الدين عبدالرحمن السيوطي: الاتقان في علوم القرآن، المكتبة الثقافية بيروت، ١٩٧٣، ص ١٢١-١٤٨.

٢٨ - أبوالحسين أحمد بن زكريا بن فارس: الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، تحقيق مصطفى الشويمي، مؤسسة بدران للطباعة والنشر بيروت، ١٩٦٤، ص ٤٣.

٢٩ - ابن تيمية: موافقة صحيح المنقول لصريح المعقول، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد وحامد الفقي، مطبعة السنة المحمدية، القاهرة ١٩٨٠، ص ٦٨٣.

٣٠ - مقدمة ابن خلدون، الدار التونسية للنشر، ١٩٨٣، ص ٣١٧.

٣١ - محمد ضاري حمادي: حركة التصحيح اللغوي في العصر الحديث، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٠، ص ٢٩٢.

٣٢ - المرجع نفسه، ص ٢٩٤.

٣٣ - نفسه، ص ٢٩٥.

٣٤ - نشرت هذه الكتب في سلسلة شهرية بعنوان (مجموعة الروائع الانسانية)، وامتد نشاطها ما بين عامي ١٩٥٤ - ١٩٨١، وترجمت العديد من أمهات الكتب، منها: السياسة لأرسطو، والعقد الاجتماعي لروسو، والتطور المبدع لبرجسون، والقدر لفولتير، ومقالة في الطريق لديكارت، والنظريات التربوية لدوركايم، وقام بالترجمة أسماء معروفة بخبرتها.

٣٥ - قدم (مشروع الألف كتاب) في مصر قرابة المائتي عمل مترجم في مختلف العلوم والفنون، لكنه أصيب بعدها بالتعثر والتوقف، وتعرض للنقد، حتى عاود اصداره الثاني نهاية الثمانينات، باشراف الهيئة المصرية العامة للكتاب.

٣٦ - أنشيء هذا المكتب عام ١٩٥١ كمؤسسة مغربية في البداية، وضم بعد ذلك عام ١٩٦١ الى جامعة الدول العربية. والملاحظ أنه تجاوز اختصاصه وهو تنسيق التعريب، فلم يوفق في أداء الدور المطلوب منه، لأنه وزع نفسه بين تنسيق التعريب، والتعريب، وتصحيح اللهجات العامية وتقريبها من الفصحى، واحياء التراث عن طريق المسابقات، وتهيئة الوسائل المناسبة لاعداد المعلم، اضافة الى اتباعه طريق التصويت (أي الأخذ بعدد الأصوات) في تحقيق وترجمة المصطلحات الأجنبية، مما أدى به الى اتخاذ قرارات متضاربة. لمزيد من التفصيل، يراجع محمد رشاد الحمزاوي، مرجع سابق ص ١٢١ - ١٢٥.

٣٧ - (المجلة العربية للثقافة) المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، سبتمبر ١٩٨٢، ص ١٥ - ١٦.

٣٨ - يمكن هنا ايراد مثال حول هذه الترجمات القاصرة، حين ترجم عبدالهادي عباس كتاب الباحثة المغربية فاطمة المرنيس (الحريم السياسي) Le Hareim Politique، وذكر فيه «صفية بنت حيي» الزوجة اليهودية للرسول، فترجمها الى «صافية بنت هوياء» (ص ٢١٠)، وتكرر هذا الخطأ ست مرات، والمحدّث المشهور «أبو هريرة» يصبح «أبوالقطة الصغيرة» (ص ٩٣). والقائد المعروف «خالد بن عبدالله القسري» يغير اسم عائلته من الترجمة الى «القصري» (ص ٦٢). و«زيد بن حارثة» يجعله المترجم عبدا للرسول (ص ٢٠٩)، وهو، حسب السيرة، مولاه.

وقد عمد المترجم الى ترجمة الأحاديث النبوية بالعربية من الفرنسية، بدل أن يفتش عنها في مظانها: فالحديث الشريف: «لم يفلح قوم ولّوا امرأة أمرهم»، صار على يدي المترجم: «لا يفلح شعب يكل أموره الى امرأة» (ص ١٤). يراجع: فاطمة المرنيس: الحريم السياسي ـ النبي والنساء، ترجمة عبدالهادي عباس، دار الحصاد، دمشق ١٩٩٠.

٣٩ - حول ترجمة هذه العبارة والاختلافات بينها يراجع:

- جمال شحيد: في البنيوية التركيبية ـ دراسة في منهج لوسيان جولدمان، دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت ١٩٨٢.
- محمد رشيد ثابت: البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام الدار العربية للكتاب، تونس ـ طرابلس، ١٩٧٦.
- محمد سبيلا (مراجعة وترجمة): البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ١٩٨٤.
- اديث كيروزيل: عصر البنيوية من ليفي شتراوس الى فوكو، ترجمة جابر عصفور، منشورات دار قرطبة للطباعة والنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٦.
- سمير حجازي: قضايا النقد الأدبي المعاصر ـ دراسة تحليلية نقدية، دار الفكر الحديث، الدار البيضاء، ١٩٨٥، ص ١٤٢.
- ياكوف السبرغ: «المنحى السوسيولوجي في النقد الأدبي»، ترجمة نوفل نيوف، في مجلة (الآداب الأجنبية)، اتحاد الكتاب العرب، العدد الأول، دمشق، ١٩٧٨، ص ٧٦.
- عمار بلحسن، «ما قبل بعد الكتابة ـ حول الايديولوجيا والأدب والرواية» من مجلة (فصول)، يوليو - اغسطس - سبتمبر ١٩٨٥، ص ١٧٤.
- جاك دوبوا: «من أجل نقد أدبي سوسيولوجي» ترجمة يوسف جباعي، من مجلة الفكر العربي»، العدد (٢٥)، معهد الانماء العربي، يناير ـ فبراير ١٩٨٢، بيروت، ص ٢٦١.



جدل التحديث والتقليد في التجربة العربية

عبدالصمد بلكبير *

ما ساقف عنده في هذه المداخلة هو من جهة محاولة تناول لمفهوم الحداثة ومحاولة لتعريفه من داخله ثم من خارجه عن طريق المقارنة أو عن طريق الرجوع الى التاريخ، وساظهر بهذه الوسيلة أن الحداثة ظاهرة ايديولوجية وحدث تاريخي ارتبط ظهوره بنشوء الرأسمالية في أوروبا والرأسماليات التابعة في العالم الثالث. وسأحاول أيضا أن أظهر أن محاولة التحديث سبقت على المستوى العربي خلال مرحلة ما يسمى بالعصور الوسطى، غير أن الشروط التاريخية والجغرافية لم تسمح لها بالنجاح كما وقع في أوروبا. واضطر الوطن العربي لذلك الى الخضوع للدولة العثمانية وبالتالي الى الدخول في سيرورة تاريخية لم يعد له معها سلطة على مصيره. ثم ساقف قليلا ـ بعدئذ ـ عند تجربة محمد علي وعند الأسباب الحقيقية لاخفاقها كما أراها . وكذلك سأشير الى تجربة الاستعمار والاستقلالات الوطنية والوضع الحالي للتيارات الحداثية والتقليدية، وخلال كل ذلك سأحاول إثبات أن مفهوم الأصالة أو التقليد هو نفسه مفهوم الحداثة وان كلا المفهومين هما منتج لنفس الطبقة الاجتماعية أي البرجوازية هناك وهنا.

ـ ١ ـ

أكيد أن مسألة الحداثة والتحديث تندرج بالنسبة للعرب اليوم ضمن اهتماماتهم الأولى، وربما كان ذلك منذ بدايات طرحهم للأسئلة والاشكالات الكبرى التي أثرت في تفكيرهم ووجهت مسيرتهم مرغمين أو مختارين، وذلك على الأقل منذ أواسط القرن الثامن عشر وبالأخص مع نهايته عندما تجاوزت الأخطار أن تكون بهم محدقة لكي تصير في عقر الدار تهدد كيانهم ومصائرهم على جميع المستويات مع الغزو الفرنسي لمصر. لقد كانت(هذه الاشكالات) وماتزال هما من جملة همومهم تتصل بقضايا التجزئة القطرية والوحدة القومية أو الاستعمار والاستقلال أو التبعية والتحرر أو الحيف الاجتماعي والعدالة أو الاستبداد والديمقراطية..الخ.

هذه الاشكالات يتصل كل منها بجانب من جوانب معضلات وجود محاصر وتطور معاق وفي مواجهتها تتحدد وتتعدد برامج الحل والانعتاق. فمنها من يرى أن عقدة الاشكالات وبالتالي استراتيجية التحرر إنما تكمن في الاقتصاد أو أنه في المجتمع أو في السياسة والدولة أو في الثقافة والوعي... ولذلك فقد كانت جميع هذه الرؤى تتعاقب في الطرح وتتنازع على مواقع الأولوية ولا تتلاغى على صعيد الأحقية في الوجود أو المشروعية . ومن ثم أيضا تقاطعت بل وتداخلت وتطابقت في الزمن الواحد والمكان الواحد وأحيانا لدى المفكر الواحد دون إحساس بالمفارقة أو التناقض، وكثيرا ما عبر عن المدلول الواحد بمصطلحات متعددة: نهضة، إصلاح، يقظة، ترقية.. أو بالعكس استدل على مدلولات متعددة بمصطلح واحد مثل مفهوم التحديث هذا.

★ أستاذ جامعي من المغرب.

وربما صح القول أن مصطلح التحديث والحداثة هو أكثرها جدة وطراوة وبالتالي جاذبية ولمعانا وذلك بعد أن ابتذلت في الفكر وفي الممارسة أيضا. أكثر تلك المصطلحات السابقة عليه، كالنهضة والثورة مرورا بالتحرر والتقدم والوحدة الخ.. ولا يعني ذلك أن واقع العرب اليوم قد تجاوز هذه المصطلحات أو المفاهيم أو الشعارات ولا أن وعيهم استوعبها ضمن استراتيجية أعلى.

وإذ أن مؤسسة «الموضة» قد فرضت نفسها على عرب اليوم وفي المقدمة منهم مثقفوهم ومفكروهم فربما كانوا أخذوا بهذا المصطلح من هذا القبيل وخصوصا أن «الموضة» تعتبر من معاني الحداثة.

ولأن همومنا ومطامحنا قد تراجعت وتواضعت على مختلف الواجهات فقد مس هذا التراجع بدوره شعارات الثورة والتقدم والتحرر و(كذلك) الحداثة. (نعم تراجعنا) وقلنا مع القائل (امرؤ القيس) : «واذا لم تكن إبل فمعزى» ألم نعترف أخيرا وجماعيا باسرائيل وكذلك دون مقابل ؟!.

تتعدد معاني كلمتي التحديث والحداثة بحسب سياقاتها في الاستعمال اللغوي فقد تنحصر في دلالاتها الزمانية لتعني المعاصرة. وقد تعني التغير والتطور كما قد تعني عندما تتصل بالمجتمع والدولة ما تؤديه كلمة الاصلاح. وفي ميدان الأدب والفن تكاد تطابق معاني الابداع والابتكار. أما لدى رجل الدين التقليدي فهي تتضمن لديه نفس معاني البدعة التي «تضل وتذهب بصاحبها الى النار». أما في الاستعمال اليومي الشائع فهي لا تتجاوز معنى الموضة أي الجدة الشكلية مطلقا، بغض النظر عن مضمونها ووظيفتها ومردوديتها.

هذا التعدد الدلالي لا يزول عن كلمة الحداثة حتى عندما نتعامل معها كمصطلح أو كمفهوم إجرائي أو ايديولوجي فهي عندئذ أيضا تبقى بنفس الالتباس والغموض والتعدد أو التداخل ، بل والميوعة في الدلالة، فهي تحمل وتحتمل عدة محمولات، وتستعمل عدة استعمالات ، دون أن يكون بالامكان حصرها وتحديدها ، وتتعمق الظاهرة أكثر ، كلما خصصنا الحديث عنها ضمن حقول معرفية محددة فهي في المجتمع والدولة غيرها في قضايا الفكر والايديولوجية . أو في مجال الأدب والفن .. إن من حيث التاريخ أو من حيث التجليات والمظاهر أو الدلالات والمعاني.

وهذا الالتباس أو الغموض، ليس بغريب كلما اتصل الأمر بحقل ايديولوجي مخصوص ومتنازع عليه بين متنازعين تختلف مصالحهم وبالتالي تختلف رؤاهم.

فهذا المصطلح يعتبر اليوم من أكثر المفاهيم تلغيما ، إذ تستعمله عدة أطراف وجهات ، لعدة أهداف واستراتيجيات. يصل الاختلاف فيما بينها حد التعارض والصراع على الوجود، ومع ذلك فكلها يدعي حب الحداثة كما يحدث للشعراء مع ليلى.

إذن ففضلا عما يحتويه مصطلح الحداثة من دلالة متواضعة ومتراجعة عما تحمله الشعارات السابقة أو المتزامنة له مثل التحرر والاستقلال والتقدم أو التصنيع والثورة من تعبئة نضالية مثلا، فإن هذا المصطلح اللغم لا يسمح بالشفافية والوضوح اللازمين لأي مفهوم ايديولوجيا كان أو حتى اجرائيا وأخرى معرفيا وعلميا ، فحول ماذا سيتعبأ مجتمع وتخطط دولة، هل وراء غموض والتباس؟

ترى هل سنعرف هذه الحداثة بالمقارنة بمقابلها وهو التقليد أو الاصالة أم يكون ملجأنا في ذلك ومناط حل إشكالنا بالرجوع الى تاريخيتها؟

سنعتمد الآن الأمرين معا وذلك حتى نثبت محدودية المصطلح اجتماعيا وفكريا وجغرافيا وتاريخيا ، وحتى نثبت بالتالي أنه لا يصلح أفقا للفكر والممارسة ولا أداة للتحليل ولا قياسا للحكم بالنسبة لتجربتنا العربية الراهنة.

* * *

بدأت الحداثة ودخلتها بعض المجتمعات الانسانية الحديثة في الواقع والمؤسسات قبل أن تنعكس في الوعي كمفهوم إجرائي أو نظري وإيديولوجي. وأكثر المؤرخين يؤكد أن ذلك حدث في أوروبا القرن السادس عشر ثم خصوصا مع أوروبا عصر التنوير والتصنيع ثم الثورة البورجوازية . في كل ذلك ارتبطت الحداثة نشوءا ورسوخا بنشوء وسيادة طبقة اجتماعية جديدة هي البرجوازية بأفكارها الجديدة وقيمها وطموحاتها ومقاييسها وذوقها ... غير أن هذا العصر أيضا كان عصر الاستعمار والتوسع الرأسمالي خارج الحدود القومية الأوروبية وبالذات على حساب الشعوب العربية المشاطئة للبحر الأبيض وغيرها، ويتطلب التذكير هنا بأني لا أتحدث عن استعمار القرن التاسع عشر وإنما عن استعمارات القرن السادس عشر والسابع عشر وما تلا ذلك أي استعمارات شواطيء شمال افريقيا بكاملها

إن التحديث في أوروبا ارتبط إذن بوجود الاستعمار وكان مما أدى اليه بالنسبة للمستعمرات دخولها التدريجي في سياق تاريخ جديد لم تعد فيه مقررة لمصيرها الخاص حسب رغبتها وإرادتها بل استلبت من كل شيء حتى من انسانيتها وأرغمت على الدخول في سياق تاريخ يقرأ ويصنع بالمقارنة . تاريخ التقليد في مواجهة التحديث والتخلف في مواجهة التقدم والشرق في مواجهة الغرب والاستبداد في مواجهة الديمقراطية .. ولا يخفى أن هذا تاريخ مصطنع إصطنعه الغرب للشرق . ويكاد نفس هذا النمط من العلاقات ومن التاريخ هو الذي يحكمنا حتى اليوم وكل التطورات لاتزال تشاغب في إطاره عدا من رحمه التاريخ مثل الصين أو رحمته الجغرافيا مثل اليابان.

أكاد أقول إنه تاريخ الزيف أو التاريخ المزيف. مجتمعات ودول وأمم ترغم على التوقف والتقليد والتقليدية وإنما باسم الحداثة والتحديث أي باسم «الاستعمار» فقد كان ذلك منطقه ومبرر مشروعيته. وهناك نجد مجتمعات ودولا وأمما أخرى تزداد بنفس الوساطة تصنيعا وتتمتن وحدة وتنغمر في التحديث والحداثة، ولولا تلك لما كانت هذه. فكيف تجوز المقارنة بين وجهي العملة الواحدة ، بين عمارة تبنى وبين حفرة تؤخذ مواد تلك العمارة منها؟ لا تجوز المقارنة حيث الاختلاف كما

يقول المناطقة فما كان التحديث ليحصل عندهم هنالك لو لم نكن هنا قد أرغمنا على التقليد. إن التحديث هو في هذه الحالة نفسه التقليد والاختلاف هو محض جغرافي منطقي لا عقلي معرفي أو ايديولوجي إنها نفس الطبقة ونفس الايديولوجيا ونفس الاستراتيجية تصنع الحداثة في الشمال الأوروبي والتقليد بل التخريب في الجنوب منه، وذلك بتحويلها لفئات أو طبقات منه الى صنائع وخلعاء أرغمتهم هم كذلك على انتاج أو إعادة انتاج ما قد يحتاجون إليه من وسائل قمع وتضليل ايديولوجي و«تقليدي» طبعا. حتى يتركوا شعوبهم مكبلة الى ما أضفوا عليه صفات «القداسة» و«التراث» و«ماضي الأجداد» ليبرروا به قبول الوضع الراهن أي وضع الاستغلال والاستعمار وليثبطوا به كل إرادة في النهوض أو عزم على المناضلة والثورة . وفي المقابل ستعمد تلك الشعوب من جهتها الى استعمال آخر ما تبقى لها من الأسلحة متمثلة في نفس تراث الأجداد تتحصن به وتحتمي بقيمه للحفاظ على الأثمن والأرسخ أعني خصوصية الانسان وحرية روحه وضميره بعد أن ضاعت الأرض من تحت رجليه واستلب منتج يديه.

لقد كان الوطن العربي عموما ، في نفس الشروط التاريخية التي كانت عليها أوروبا لنفس المرحلة، بل ربما كانت الأوضاع فيه أفضل في كثير من المجالات والمناطق (مصر مثلا)، وحسب العديد من المؤرخين والاقتصاديين فقد كانت الطبقة الوسطى العربية بصدد إنجاز نفس مشروع النهضة والتصنيع والتحديث.. عندما بدأ الصدام مع أوروبا في البحار أولا ثم على الشواطيء والموانيء والمدن الساحلية.. لينتهي في ملابسات معقدة الى الهزيمة واضطرار العرب من ثم وتباعا الى «قبول» السيادة العثمانية علها تنقذ مقابل خسارة السيادة السياسية على الأرض، بقية مقومات الكيان القومي، وفي مقدمتها الدين، الذي كان مشتركا مع المحتل، وما ينتج عن ذلك ويرتبط به من انقاذ للغة باعتبارها المعبر الصميمي عن المقدس الديني، وقع النكوص الاضطراري إذن بعد هذه التجربة الثانية لنهوض طبقتنا الوسطى ، ومنذ ذلك دخلنا «تاريخ التقليد».

أما أوروبا فقد حققت في سيرورة طويلة من الصراعات والمآسي والاخفاقات نجاحها النهائي في تحقيق الحداثة ودخولها بالتاريخ البشري كله عصره الحديث الذي مازلنا نعيش تحت وارف ظلاله وأيضا في لظى سعيره. فأوروبا عممت الصناعة ونشرت العلم والتعليم والبحث ونظمت إرادات شعوبها ومصائرها ضمن كيانات قومية موحدة على أسس موضوعية أرضية لاسماوية كهنوتية وأشاعت مبادىء العلاقات الديمقراطية بالمساواة أمام القانون وضمان حقوق المواطنة والحريات الشخصية والعامة وانتخاب أهم مستويات المسؤولية وفرض الرقابة المنظمة للمجتمع على الدولة مع ابعادها عن التدخل في شؤون الضمير الشخصي والعقائدي وفي المقدسات وألغت الامتيازات الموروثة وسمحت بتكافؤ الفرص والتباري والمنافسة الحرة كل حسب كفاءاته ومزاياه الشخصية طبق شعار الرجل المناسب في المكان المناسب. وحققت باختصار ثلاثة أهداف رئيسية هي ما اعتبره جوهر الحداثة الأوروبية وهي:

١ – الحرية، وضمنها حريات التنقل للأشخاص والأموال والأفكار والمعلومات.

٢ – تقسيم أكبر للعمل بمقاييس موضوعية في تحمل المسؤولية.

٣ – علمنة الدولة.

أما نحن فقد أنجز ذلك على حساب توقفنا بل تقهقرنا وتحطيم أساطيلنا وتخريب موانئنا وابتزاز تجارتنا واحتلال متلاحق لأجزاء من أراضينا.

– ٢ –

في هذا السياق التاريخي جاء محمد علي وكانت محاولته للنهوض والتحديث العربي وقد سبقه وعاصره قيادات عربية استهدفت نفس الهدف وتوسلت بنفس الوسائل في مختلف الاقطار العربية، وكان منها من نسق العمل معه واشتغل ضمن نفس خططه واستراتيجية خصوصا في الشام. وتستدعي خصوصيات هذه التجربة الوقوف عندها بعض الوقت لأهميتها.

كانت تجربة محمد علي كتجربة أي رجل دولة حقيقي لا دجال ولا مرائي ولا عميل، صعد في شروط نهوض شعبي ضدا على الاحتلال الأجنبي. فوعى بأميته الثقافية (هو رجل أمي لكنه أكثر ثقافة من كثير من المثقفين)الوجه السياسي لاشكاليات الأمة التي اختارته بإرادتها الحرة. إنه تكريس الاستقلال والسيادة وما يقتضيه ذلك من قوة لا ضامن لها سوى الجيش العتيد والمسلح فهو يضمن الاستقلال عن الخارج والسيادة والأمن في الداخل وهما شرطان لازمان لأي تطور، وبناء الجيش سيفرض على محمد علي من جهته تصنيعا لتسليحه. والصناعة تولد الصناعة وتفرض نشر التعليم والبحث العلمي وتنشيء مؤسساتها وعلاقاتها وقيمها الجديدة. وسار محمد علي في كل ذلك أشواطا تجاوزت في العديد من جوانبها ما كانت عليه كثير من البلاد الأوروبية. وستفرض الأشياء منطقها في سياق هذا النمو للصناعة والمجتمع والدولة، ويتجاوز هذا المجهود الاصلاحي في مصر ويخرج عن حدوده الاقليمية نحو الشام والحجاز كي تتنفس الدولة الرأسمالية الفتية بكامل رئتيها. وعندئذ بالذات ستقوم القيامة مرة أخرى لدى الرأسمالية الأوروبية المنافسة وينطرح من جديد مشكل الاستقلال والتحرر عندما سيرغم الوطن العربي على فقدان آخر فرصة وآخر ما تبقى له من شروط النهوض والحركة بعيدا عن الهيمنة والتبعية.

كلنا يعرف أن تجارب النهضة هذه في المغرب وتونس ومصر والشام والحجاز.. سبقت عندنا اليابان بنصف قرن على الأقل ولا تفسير لوضعنا اليوم ووضع اليابان سوى حدوده الجغرافية: اليابان بعيدة ومحدودة المساحة وفقيرة وكثيرة السكان ولا مطمع فيها لذلك . أما عندنا فأوروبا وجدت كل الامتيازات من قرب واتساع وقلة ساكنة وكثرة ثروة وطريق

حتمي نحو الهند وعموم آسيا.

وإذا كان ثمة مأخذ أو مآخذ على التجربة التحديثية لمحمد علي فليست في عسكرة الدولة فتلك كانت أيضا سمات أكثر الدول الأوروبية. إذ لا يتصور تحديث دون عسكرة ولم يوجد ذلك في التاريخ فالتحديث لم يقع سوى بعاملين رئيسيين: الحرفي والتاجر من جانب، ومن جانب آخر الجندي الذي يشجع بجدل تاريخي الصناعة ويفتح لها الحدود لكي تنتعش عن طريق التوسع وفتح الأسواق.. وهو قانون استمر من كرومويل (بريطانيا) الى الولايات المتحدة وحرب الجنوب الى نابليون وبسمارك وستالين والى عبدالناصر وربما الى بعض اشكاله الراهنة لدينا - ومع بعض التحفظ - عند صدام حسين. فالجيش يكتسح لكي يشجع الصناعة بأن يفتح لها أسواقا جديدة.

إذن فإذا كان ثمة من مأخذ على محمد علي فهو ليس في عسكرة الاقتصاد والدولة فتلك كانت أيضا سمة أكثر الدول الأوروبية. وهو أيضا لا يكمن في نزعة التوسع شرقا فأوروبا لم تصنع سوى ذلك، ولا هو في تعايشه مع التقليد فالكنيسة البروتستانتية مثلا لم تكن أقل تقليدية من الأزهر ولا المسيحية عموما مقارنة بالاسلام ولا حتى في استبداديته السياسية أو مبالغته في ابتزاز فائض القيمة وعسكرة العمل الانتاجي في الصناعة. فكل هذا أيضا نجد له أمثلة عديدة في التجربة الرأسمالية الأوروبية، والآسيوية المعاصرة أيضا، وبصورة أعتى وأكثر فحشا. وما لدينا في روايات زولا وديكنز وجاك لندن يؤكد أن هذه الرأسمالية تجاوزت في الابتزاز ابتزازات محمد علي في مصر وخير الدين في تونس.

إن هذا المأخذ هو - عمقيا - موضوعي وخارجي يكمن في تواطؤ مختلف أطراف الرأسماليات الأوروبية ضدا عليه وخوفا من أخطاره، تواطؤ لم يتوصل هو بكل براعته التكتيكية في استغلال تناقضاتهم من النجاح في تأخير تألبهم عليه أو في رد اتفاقهم على الحد من طموحاته وطموحات دولته الرأسمالية الفتية والناهضة.

أما بعض أخطائه الجزئية فيمكن تركيزها في نقطتين:

١ - لقد وعى كما سبقه أسلافه الى ذلك، ثم أوروبا لاحقا، أن التحديث ليس في آخر المطاف سوى التصنيع، بما يفرضه أو يفترضه تلقائيا من تغييرات جذرية على كل مستويات الوجود الاجتماعي والثقافي — اللغوي والإداري والسياسي والقيمي — الأخلاقي والعاطفي والجمالي - الذوقي .. غير أنه تصور كأحفاده اليوم من البورجوازية العربية الحديثة أن في إمكانه أن يستورد ذلك التصنيع بصفته حدثا منجزا وسلعا معروضة في مكان آخر من العالم كان هو أوروبا يومئذ. فعمد الى شرائه منها وبذل المستحيل توصلا الى ذلك بابتزاز مختلف طبقات شعبه من فلاحين وعمال وتجار.. لتوفير العملة اللازمة له. بل هو احتكر التجارة وخرب الحرف وفرض ركودا على السوق فخنق الدورة الاقتصادية.

والحال أن التقنية ليست منتجا يمكن اقتناؤه أو شراؤه وتوظيفه حسب الحاجة مثل الخيرات الفكرية أوالفلاحية أو الصناعية. إن التقنية ليست محايدة ولا تستطيع أن تنمو وتحيا خارج بيئاتها الأصلية. إن التكنولوجيا المستوردة هي في الأصل نتيجة لمقدمات تجارية وحرفية وعلمية . كان عليه أن يبدأ بها، صنيع أوروبا ، لانتاج تكنولوجيا ملائمة وليدة لبيئتها وحاجيات أصحابها بذلك تستطيع أن تنمو وتزدهر وتنتج جدلية مجتمعها الذي يكون سلفا قد خلقها وأطلق عنانها انطلاقا من مؤسساته الحرفية التي تنشئه ولكن أيضا التي سرعان ما ترتد عليه لاحقا (المجتمع) لتعيد إنتاجه أيضا.

كذلك كانت تجربة أوروبا ثم اليابان ثم الصين اليوم وكذلك كانت التجربة العربية السابقة التي كان قد أجهضها الغزو الأوروبي ثم الاحتلال العثماني.

٢ - لقد وعى محمد علي حجم الفجوة بين تأخر العرب وتقدم أوروبا ووعى أيضا السبب الكامن وراء ذلك ألا وهو التحديث وجوهره التصنيع ولكنه بدلا من أن يلتفت الى الخلف وينطلق من حيث انتهى المطاف بمجتمعه وتوقف فيستأنف المسيرة إنطلاقا من شروطه واعتمادا على إمكانياته الذاتية وإرادته المستقلة وعبقرية شعبه باعتبار التقنية والتصنيع ابداعا أو ابتكارا يقوم أساسا على حماس الشعب وعقول وإرادات نخبته ومؤسساته العلمية والتعليمية (وباعتبارها كذلك) تستجيب للامكانيات والحاجيات المحلية وذلك لأن استيرادها أو تقليدها لا يؤدي الى غير التشويه والتحريف للبنيات الوطنية ونفس هذا المنهج والفهم سار عليه أكثر مفكري عصر النهضة اللاحق من سلفيين وليبراليين وأورثوه دولنا الوطنية المستقلة أيضا، مصر عبدالناصر وجزائر بومدين وكذلك اليوم دولنا البترولية التي عمقت حالة التقهقر في التقليد والتقليدية بقدر استيرادها للتقنيات استهدافا للحداثة. فمرة أخرى وسواء بالنسبة لمحمد علي أو بالنسبة لعبدالناصر أو دول البترول ليس الذي عاق ويعوق التحديث الحقيقي هو التقليد وسيادته في أوساط الجماهير بل هو الاستعمار وايديولوجيته التي تفرض نمطا من التبادل ومن العلاقات قد تضطرها تناقضاته الداخلية أو موازين القوي أحيانا الى تصدير بعض تقنياتها إلينا غير أنها تقنيات ملغومة بالتقليد من جهة وملحقة بالتبعية من جهة أخرى وتفرض التجزئة ثالثة وتنتهي بنا أخيرا الى الالتحاق بها من أجل تخريبها رغم كل علاتها ، في تدخلات وحروب مصطنعة ، حدث هذا مع محمد علي ثم عبدالناصر فلبنان فالمفاعل النووي العراقي فحرب الخليج العراقية الايرانية والبقية آتية لاريب فيها.

نعم ارتبط التحديث المستورد في كل ذلك بالاستعمار والتبعية واقعا قبل أن ينعكس لدى الناس إحساسا ووعيا، فكيف نلوم البلدان العربية على التقليد؟:

رماه في اليم وقال له   إياك إياك من البلل!

- ٣ -

ثم دخلنا في تاريخ الاستعمار أو في ليله سلبت منا الارادة مرة أخرى لا قدرة لنا في أن نكون حداثيين أو تقليديين؟! وأمسى حاضرنا ومصيرنا يقرر نيابة عنا خارج أراضينا ، فكيف يحق مرة أخرى لأحد أن يتهم شعوبنا بشيء وهي لا تملك حرية أن تكون أي شيء ودائما فكل المآسي التي حصلت لنا إنما حصلت بسببنا لا بسببهم؟! ألسنا تقليديين يراد تحديثنا ومتخلفين يراد تحضيرنا وعقلنتنا وتعليمنا وتنظيمنا؟!

والمفارقة انه كلما طال أمد الاستعمار إزدادت «أمراضنا» تلك استفحالا وتعمقت «عيوبنا» البنيوية الى أن صارت مقاومتنا الوطنية «إرهابا» بل تقهقرنا نحو «الهمجية» . ويا للغرابة فالاستعمار لم يطرح خلال كل ذلك سؤالا على نفسه حول هذه المفارقة الصارخة. فكل أهدافه منا وفينا تنتهي الى نقيضها؟!

ألم يكونوا هم السبب حينما اغتصبوا في الانسان أقدس الأقداس أي الحرية؟ فكيف لا يحق لهذا الانسان أن يصير حيوانا، نعم حيوانا وليس مجرد انسان همجي أو تقليدي؟ ألم تعلمهم ثوراتهم أن جوهر الانسان إن كان له جوهر هو الحرية قبل التحديث والحرية من أجل التحديث. إن الحرية كانت حاجة الحاجات لدى شعوبنا قل التحديث، ومن أجله أيضا وبالأحرى.

تراهم ، وبغض النظر عن نواياهم وعن مكر التاريخ، جاءوا للتحديث أم لتكريس التقليد وإعادة انتاج مؤسساته ورموزه وأفكاره ؟ نعم. فمن أجل أن يمتلكوا الأرض وما تحتها وما فوقها . ومن أجل أن يحكموا الرقاب ويغتصبوا منتجات الأيدي عمدوا الى نوع من توزيع الأدوار بينهم مع نخبة اصطنعوها أو كيفوا وظائفها القديمة لصالح مخططاتهم الحديثة.

إن التجربة المغربية التي أعرفها وآخذها مثلا تؤكد ذلك. فالذي أحيا الزوايا والطرق ومول مشايخها وأعاد بواسطتها نشر الخرافات والسحر والتضليل كان هو الاستعمار بالذات. وهذا الاستعمار فرض على مستوى البنيات الإدارية وكذلك الثقافية والتعليمية وحتى المعمارية نمطا من الازدواجية بين إدارة عصرية وأخرى مخزنية تقليدية، بين تعليمين أصيل وعصري ورسخ النظام القبلي وقسم المدن بين أهلية وعصرية وهو أمر لم يكن له معنى قبل ذلك إذ كان المجتمع والدولة يتطوران ضمن شروطهما الخاصة وإن ببطء ولكن في تفاعل مع التاريخ وفي انسجام مع الذات والخصوصيات والحاجيات والأهداف الصميمية.

كان هذا نمطا من التقليد المصطنع استهدف في جوهره الى تحديث مصطنع ومزيف أيضا . وهذا التقليد والتحديث كلاهما أجنبي وطارىء على البلاد. إذ ليس التقليد حدثا داخليا بل هو شيء خارجي. وكلاهما يفسر بعضه ويبرر وجوده.

أين هو التحديث وأين التقليد يا ترى في هذه الحالة؟ إنهما مرة أخرى وجهان في الحقيقة للعملة الواحدة، تحديث مستورد ومفروض بالقهر (تحديث وبالقهر؟ يا للمفارقة!) لنتذكر ماركس بالمناسبة والذي ينبهنا الى أن المستعبد لا يمكن أن يكون هو نفسه حرا. هذا النمط من التحديث ينتج حتما تقليدا لنفس الصنف، فليس التقليد إذن ظاهرة محلية وذاتية لدى المستعمر ، بل هو (تجسيد) لرؤية المستعمر ومصلحته وإرادته وممارسته.

بالمقابل ، وبالرغم من ذلك، فقد كان لتلك الشعوب ولنخبتها أو نخبها، موقف آخر وإرادة أخرى هي المقاومة . فهي لم تخضع ولم تستكن . بل واجهت بطرقها الخاصة، وحسب امكانياتها الذاتية المحدودة في كل الأحوال. ففي مواجهة حداثة ارتبطت بالأجنبي الغاشم واقترنت بالنهب وقمع الحريات وفرضت ازدواجية على كل البنيات الوطنية، وتجرأت على المقدسات وتراث الأجداد ومعتقدات الضمير.. تكيفها وتوظفها وتمتهنها .. لم يكن من اختبار آخر أمام النخبة الوطنية سوى أن تكون محافظة وتقليدية بالمعنى الأكثر ايجابية و«حداثة» للمصطلحين هذه «المحافظة» هي محافظة على الذات وتحصين للضمائر والأرواح وإحياء لتقاليد الوحدة والتضامن بين أفراد المجتمع فئاته وطبقاته والرجوع الى الحدود الدنيا.. الى آخر خط يضمن وحدة الأمة ضد أخطار تفتيتها وتمييع قيمها وتحويلها الى قطيع من الأيدي العاملة منتهك الروح مستلب الإرادة يعيش بدون ذاكرة وبالتالي بدون خيال . فمن لا يفكر في الماضي لا يستطيع تخيل المستقبل.. والمثل يقول : واحدة في اليد أولى من عشرة في الشجرة.

لقد اكتشفت النخبة الوطنية من خلال الممارسة والتجربة والمعاناة أن كل وعود الحداثة الغربية في الاصلاح والتقدم لم تكن سوى أوهام وأضاليل. فما كان منها سوى الرجوع نحو الشعب والاحتماء بثقافته وإعادة انتاجها بما يسمح لها بالصمود وبالمقاومة وكانت وسائلهم في ذلك مستمدة من الغرب نفسه أي من الحداثة الغربية بالذات لكن مكيفة حسب الحاجات المحلية.

إن هذا الموقف هو – صوريا – تقليد ولكنه- مضمونيا – تحديث. هذا هو جدل الحداثة والتقاليد، الاستعمار حداثة لكنه – عمقيا – تقليد والسلفية تقليد لكنها – عمقيا- حداثة، لنقل إننا إزاء صورتين نقيضتين التقليد هاهنا إنما هو تقليد من أجل التحديث فجوهره توفير شروط الدفاع عن حريات الانسان وحرية الأوطان. هو تقليد واع لنفسه ولأهدافه، وتكتيكه كان في نطاق استراتيجية مضمونها وأهدافها كانت – عمقيا – حداثية ولا يمكن أن تكون سوى كذلك. فالتقليد هاهنا وسيلة والحداثة هدف. أما في حالة الاستعمار فقد كان العكس إذ استعملت الحداثة وسيلة لاعادة انتاج التقليد وترسيخه والأمر مازال كذلك الى اليوم.

التقليد من المنظور الصوري هو في الحالتين واحد ولكن تاريخيا يبرز اختلاف اجتماعي وثقافي ـ سياسي واستراتيجي بين الرأسماليتين أي الرأسمالية الأجنبية الغازية والرأسمالية الوطنية الفتية والطامحة. وإذ أن هاتين الرأسماليتين تنتميان ايديولوجيا واجتماعيا لنفس النمط الطبقي وتربطهما الى بعضهما البعض أكثر من وشيجة ورابطة فلقد اتفق الكثير من أفكارهما ووسائل عملهما غير أن أهدافهما الوطنية تعارضت

بين إرادة الاستعمار وإرادة التحرر. ولهذا السبب ربما وقع الالتباس عند أكثر الباحثين ، فمن رأي ظاهر السلوك ووسائل العمل واللهجة اعتبر هؤلاء السلفيين تقليديين بينما انتبه الى حداثتهم بل وغربيتهم من لاحظ حقيقة الأفكار ومضمون الأهداف. والحال أنهما الأمران كلاهما وأنهما لذلك تجمعهم بالشعب وأهدافه علاقات كما تجمعهم بالرأسمال المستعمر وايديولوجيته علاقات أخرى. ومن لا ينظر الى هذه القضية بعقل جدلي ولا يرى الأشياء إلا أبيض أو أسود لا يستطيع لذلك أن يمسك بهذه الظاهرة. وتبقى الطبقة الوسطى المحلية في علاقة مزدوجة وترابط جدلي دينامي ما بين «حداثة» الرأسمالية الاستعمارية و«تقليدية مجتمعاتها الوطنية.. تقترب من إحداهما ، أو تحقق التوازن أو تقع في التبعية المطلقة ..بحسب درجة الصراع أو بحسب انفتاح الآفاق أو انسدادها . فحالما تظلم الآفاق ترتد الطبقة الوسطى نحو التقليد غير أنها تمسي أكثر حداثة وجرأة على تجاوز التقليد عندما يقوى الأمل في المستقبل ويتنازل لها المستعمر عن بعض احتكاراته ويفسح أمامها المجال لبعض نشاطاتها ، ذلك كان القانون الموجه والضابط للحركتين السلفية ثم الوطنية في عموم الأمصار العربية.

إن الشعب لم يكن هو الذي انتج أو أعاد التقليد. فلا علاقة للشعب بالتقليد. المشكل الوحيد الذي يعني الشعب هو الخبز والسكنى والصحة والتعليم.. وأية ايديولوجيا قادرة على انجاز هذه الحاجات يمكن له أن يتبناها . فليس هو الذي ينتج الايديولوجيا. إن منتجتها هي النخبة.

إذن لم يكن الشعب هوالذي انتج التقليد أو أعاد انتاجه إنما انتجته النخبة السياسية وطبقتها الوسطى وجعلته استراتيجيتها الأساس لتحقيق تواطئها التاريخي ووحدتها والوطنية مع الشعب هذا الشعب الذي اكتفى بالتجاوب والمسايرة والانضباط مادام ذلك مفيدا وناجعا في تحقيق مصالحه ومطامحه الأدنى منها والأبعد مدى في آن معا.

أما السلفية نفسها فلم تكن بحال تقليدية أو ذات ايديولوجية ماضوية رغم وجود اتجاهات ماضوية ضمن السلفية كما كان في الزيتونة أو الأزهر أو القرويين أو الزوايا. لقد كانت هذه السلفية بما تمليه عليها مصالحها نفسها وبما تفرضه عليها ارتباطاتها القصوى مع الغرب منتجا لهذا الغرب . فالغرب هو الذي انشأها إذ منه أخذت أسئلتها وأجوبتها جميعا وأفكارها ووسائل عملها وطرقه فأسست نتيجة لذلك كل ما هو حديث كالصحف والمجلات وأنماط الكتابة الجديدة والأحزاب والنقابات والنوادي الثقافية والرياضية وكيفت اللغة وطورت بواسطتها المفاهيم الحديثة عن الحرية والديمقراطية والدولة العصرية والحرية والمساواة والتقدم.. الخ.

وهكذا إذن فلقد كانت السلفية تاريخيا هي مؤسسة التحديث، فكيف تم لها ذلك في الواقع؟ لقد بحثت لفكر القرن التاسع عشر الأوروبي وهو قمة الحداثة الغربية، عن أقنعة من التراث العربي الاسلامي تمرره من خلالها وهكذا لبس داروين قناع ابن مسكويه أو فخر الدين الرازي، ونهج البلاغة لبس لفولتير والمالكية والشاطبي لمنتسكيو أما ابن خلدون فقد كان الأكثر استعمالا من كانت الى دوركهايم وهكذا فلم يكن رجوعها نحو الماضي لتقديسه كما يظن البعض مخطئا ولا حتى لمحض التقنع به لتمرير الحداثة في صيغة سائغة لشعوبها بل لقد تجرأت عليه واغتصبته وأرغمته في كثير من الحالات على أن يصير غير ذاته وأن يكيف ويؤول لغير حقيقته.

لكن هذه الصيغة لم تكن الوحيدة لاشتغال النخبة العربية . لقد كانت هناك نخبة أخرى اختارت وسائل أخرى للعمل وإن كان هذا العمل لنفس المضمون ولنفس الأهداف. إن أولئك الرواد المنعوتين بالليبراليين العرب كانوا اجتماعيا أقل تناقضا في مصالحهم مع المستعمر فلم يكن رهانهم على شعوبهم بنفس حاجة السلفيين بل هم على العكس، راهنوا على أن يتحقق التحديث علنيا صريحا ومباشرا من الغرب ، أي من أوروبا ، لقد اختار شبلي الشميل وفؤاد صروف وكذلك سلامة موسى والوزاني عندنا في المغرب،على نقيض الأفغاني ومحمد عبده وعلال الفاسي.. استراتيجية المواجهة مع الشعب ، تستهدفه ثقافيا واجتماعيا قصد تغيير عقليته وأنماط سلوكه وتفكيره وتمهيد الطريق أمامه لتمرير مشاريع الاصلاح والتحديث الغربية فذلك في منظورهم كان وسيلة النهضة والتقدم وتحقيق الديمقراطية التي تعد أساس كل حداثة.

هؤلاء من جانبهم أنتجوا التقليد في نظري مثل الاستعمار من حيث رغبوا في العكس. فلأنهم اعتقدوا التحديث تقنيات وأفكارا تستورد لا انسانا حرا ووطنا مستقلا واعتمادا شعبياعلى الذات وحفاظا على الخصوصيات.. فقد وجدوا أنفسهم في عزلة قاتلة عن شعوبهم ، فلم يؤثروا كبير تأثير في جماهيرهم بل إن العكس هو الذي حصل فاعتبرتهم شعوبهم نماذج لحداثة تشوه الشخصية وتكرس التبعية. ولذلك حكموا على أنفسهم قبل أن تحكم عليهم جماهيرهم بأن يهمشوا خارج نماذج التاريخ تاريخ أوطانهم وتاريخ أوطان من ارتبطوا بتحديثهم . وكان حورائي على كامل الحق عندما استخلص أن أهداف الحداثة ومضامين التحديث تسربت الى العقول والمؤسسات في البلاد العربية من خلال السلفيين أكثر مما تحققت عن طريق الليبراليين الحداثيين وتجربة محمد عبده مقارنة بالشميل أو علال الفاسي مقارنة بالوزاني خير شاهد وحجة على ذلك. ولا حاجة للتذكير بأن التحديث الذي أعنيه في هذا التحليل هو التحديث الذي يتوجه الى الشعب لا الى النخبة فقط.

«تقليدية» «حداثة» ؟ ماذا تعني إذن هذه الألفاظ ـ المصطلحات بعد أن وصلنا الى هذا المستوى من التحليل؟ فقد يكون التقليد تحديثا، كما قد يحصل العكس وذلك مثلا عندما يكون التاريخ معاقا والجغرافيا محاصرة والآفاق مقفلة.

وقد نجد الشعب نفسه أيضا في واجهة هذا الصراع. لقد كانت المواجهة مع المستعمر شاملة، وهو قد استعمل لذلك جميع الأسلحة بما في ذلك الخرافة . نعم فخرافة رجل الشعب الأمي الفقير معرفيا والتقليدي ايديولوجيا قد تمكنت من الانتصار على

«العلم» والتقنيات العسكرية الحديثة التي سلطها الاستعمار ضد شعوب عزلاء من كل شيء إلا من ذاكرتها وموروثها المعرفي وطاقاتها الروحية وإرادتها العتيدة في الحرية والتحرر؛ الشعب الفلسطيني يواجه اليوم بالحجارة (= البدائية) وبأفكار «تقليدية» أعتى ما توصلت إليه التقنيات و«العلم الأوروبي» موظفين توظيفا تقليديا ولايديولوجيا عنصرية واستعمارية عتيقة وغارقة في التقليدية.

لقد ارتبط التحديث في انظار الأهالي. بالتغريب والتبعية. بزرع النظام الرأسمالي التبعي وبالقهر والعسف لذا برزت لديهم إشكالية أخرى في المواجهة هي الدفاع عن الخصوصية الوطنية والقومية والمطالبة بالاستقلال والحرية.

أما أولئك الذين لم يفهموا عن شعوبهم كلمة سرها واستمروا يحاربونها ويزرعون فيها أوهامهم وتصوراتهم الايديولوجية وإسقاطاتهم الذاتية، فلقد كانت نهاياتهم مأساوية إذ أكثرهم ارتد لاحقا نحو التقليد الذي سبق أن نعوه على شعوبهم وأحيانا الى التصوف. وتلك كانت حالات أمثال هيكل وطه حسين والعقاد ونعيمة.. وأدونيس أخيرا. إننا نتحول معهم من تطرف الى آخر. وتلك نهاية كل تطرف، أن يلتف على ذاته ويعانق نقيضه فخسروا في الحالتين وكأنهم بذلك انتزعوا من شعوبهم تراثها (عندما كانت في حاجة إليه) ليرتدوا عليها به لاحقا (عندما أمست ربما في غنى عنه).

إن التقاليد - كما يؤكد ذلك عبدالله العروي - لا يعاد إنتاجها ولا تقوم أو تنجح إلا إذا مست الحاجة للقيام بتحديث في شروط تحتاج معها الى التغطية عليه بستار الولاء للماضي، فليس هنالك من تقليد جامد ولا يتطور وليس هنالك أيضا تقليد متجانس أو متكامل وناجز للاستعمال، فأن تحافظ معناه أن تبذل جهدا واجتهادا من أجل ذلك، وما تبذله من أجل المحافظة ربما احتاج الى أكثر مما تبذله من أجل التحديث وهذا ما يسفه الفهم البسيط للعلم البرجوازي للأنثروبولوجية الأوروبية الذي يرد الأمر الى عقلية الثبات والنزعة اللاتاريخانية والخوف من التغيير والميل الى الكسل الذهني والانتاجي لدى شعوبنا.

لا يتصل الأمر إذن بموقف سلبي لدى نخبتنا السلفية التقليدية ولدى شعوبنا في مرحلة الاستعمار القديم أو الجديد بل باختيار واع وتعاط إيجابي مع التاريخ إذ لو اتصل الأمر بحالة الكسل والعجز كما يعتقد الفكر الايديولوجي الغربي لانتهت منطقيا الى الهزيمة والفشل. فلا يستطيع ميت أو ساكن أن يقف ويصمد أمام حي حركي. فأن يواجه (السلفيون) حداثة متسلحة بتراث قرون من الانجازات العظيمة في العلم والتقنيات وينتصروا. فذلك يعني أن سلاحهم كان الأمضى والأنجع ولم يكن كذلك إلا لأنه كان حيا وواعيا وتاريخيا وثوريا موضوعيا، وإن لم يكن عن سابق وعي وإرادة، ولا أهمية لذلك في محصلة كل تحليل تاريخي حقا.

نعم فقد تكون المحافظة ثورة والحداثة ردة وهذا جدل التطور في الواقع وجدل الانسان في التاريخ ودليل ذلك أن نفس النخبة التي رفضت الى حين شعار التقليد وذلك عند الحاجة سرعان ما تكشفت عن حداثة فاقعة الألوان حالما تحصلت على دولها المستقلة وذات السيادة وذلك قبل أن تعود مرة أخرى نحو تقليد بائس عندما عجزت عن مواجهة أساليب الاستعمار الجديد لاحقا.

ليست التقاليد واقعا أو إرثا ساكنا فلا شيء في الحياة أو في التاريخ ساكنا، إنها منهج وأسلوب نظر وعمل ويلتجأ إليها عند الاضطرار. وقد كان الرأسمال الاستعماري الغربي ولايزال سبب تلك الحاجة وذلك الاضطرار، ولم تكن غزواته التحديثية حتى الآن هادفة الى مواجهة التقاليد كما يحاول تغليط نفسه وتغليط بعض ضحاياه الفكريين في أوساطنا وخاصة منهم النخبة، بل النقيض هو الذي حصل وهذا هو الأهم، والذي يجب توجيه العناية له، والعمل لأجل تجاوزه.

- ٤ -

مرة أخرى لنلاحظ أننا إزاء وطنيتين إحداهما تقليدية وسلفية وأخرى حديثة وعصرية، انتهت الوطنية الحديثة والعصرية الى أن تكون تقليدية في حين صنعت الأولى تاريخنا المعاصر ودولنا ومجتمعاتنا الحديثة غير أن أعطابها البنيوية كانت متنوعة ومفارقة، فهي قد ارتبطت بطبقة وسطى أربكتها روابطها المزدوجة، وهي تلاقي أفقا مسدودا أمام طموحاتها وضعف رهانها على المستقبل وبالتالي على الجماهير فكانت حتى بالنسبة لتجربة سلفها الصالح بقيادة محمد علي وانداده.. قاصرة في كثير، خصوصا في الاجابة على السؤال المركزي: نظرية أو شعار التحديث. هل هو تحديث الفكر أم تحديث الواقع والمؤسسات؟ تحديث الوجدان والمسلكيات أم تجديد البنيات والعلاقات؟ ومع ذلك، وفي كل الحالات، فقد وقف التحديثيون بشتى أصنافهم من الغرب، موقف الانبهار والاعجاب لدرجة الاستلاب، فلم يكتفوا بأخذ السؤال، سؤالهم عن أنفسهم منه، بل أخذوا الأجوبة أيضا وإنما بشكل لا تاريخي، إن سبب تأخر«نا» وتقدم«هم» هو التقليد عندنا والحداثة عندهم. ولم يروا في أوروبا الحداثة، سوى القرن التاسع عشر، بأفكاره وقيمه ومؤسساته ونظمه.. والحال أن هذا القرن لم يكن سوى نتيجة موضوعية لمقدمات ترتد الى تنوير الثامن عشر ونهضة الخامس عشر بل وممهدات الثاني والثالث عشر. وما بين كل ذلك من انجازات ومعارك وانتصارات على شتى الواجهات، من دين وتجارة وفن وأخلاق وذوق وسياسة.. فانشغلنا لذلك وبعد فترة السلفيين بالايديولوجيات التي انتهت في أكثر حالاتها الى طوطولوجية. والحال أن أوروبا أرغمت على إسقاط قرونها الوسطى من حساب النهضة بل إن تلك (النهضة) لم تكن سوى على حساب تلك (القرون الوسطى)، ونحن صنعنا بتقليدية عمياء نفس الشيء بينما نجد أن توما الأكويني المؤسس الحقيقي لعصر النهضة لم يرتكز سوى على قروننا الوسطى.

لقد كان على نخبتنا أن تنطلق من حيث توقفنا لا من حيث وصل الغرب، قرأنا أوروبا وقرأنا تاريخنا الوسيط بعيونهم

فخسرنا في الحالتين: خسرنا تراثنا الأقرب والأصلح أي تراث القرون الوسطى واتجهنا الى أقصى نقاط تاريخنا كما صنعت أوروبا مع تراث اليونان والرومان. كما خسرنا الاستفادة من أوروبا نفسها حين اعتقدنا أن قراءتها لواقعها وتاريخها هو نفسه واقعها وتاريخها. في حين أن تلك (القراءة) لم تكن سوى أوهام ايديولوجية وأساطير تعجيزية بل وخرافات لاعقلانية. فكما أن وعي الاشخاص لأنفسهم لا يطابق بالضرورة حقيقة واقعهم فكذلك الجماعات والدول.

ما هي أوروبا هذه التي أخذناها كمثال. ولم نجب عنه بأنفسنا بأن نصيره موضوعا للتفكير والتدبير، وبالتالي للنقد والتقويم، وبحسب الحاجات الذاتية والمصالح القومية والأهداف المستقبلية. أخذنا حديثها عن نفسها. وعيها لتاريخها. تأوليها الايديولوجي لحقيقتها، مأخذ المسلمات ولم يكن ذلك في أغلبه غير تشويه للواقع وإفساد للنظر وتحريف للمفاهيم وتضبيب للرؤية.. لقد «رفضنا» فعلا، ونسبيا قراءتها الاستشراقية لتاريخنا والاثنوغرافية لحاضرنا، غير أننا لم نرفض بالتبعية قراءتها الذاتية والمركزية التضخيمية والأسطورية لحقيقة تاريخها. لقد اعتقدنا مثلا أن الذي صنع نهضتها هو عبقرية المفكرين واختراعات التقنيين وإرادة السياسيين والعسكريين.. غافلين الدور الجبار الرائد والمؤسس لفئات الشعب، للتاجر المتنقل والحرفي المنتج والمرابي المستثمر ورجل الدين الشعبوي والداعية المناضل والفنانين من مختلف الأنماط والجنود والنساء.. انه الانسان - المواطن الحر والمكافح والمبادر والمبتكر وليست الأموال أو العبقريات أوالدهاء السياسي. وقصرت نخبتنا أيضا عندما لم تر نموذجا لنهضتها وتقدمها غير أوروبا بينما كانت مناطق أخرى في أمريكا وآسيا وأوروبا الشرقية تتقدم عن طريق التوسل بوسائل مختلفة، وستفاجأ بها لاحقا، ودون دروس دائما.

يفسر بعض ذلك، وينعكس عليه أن العجز عن فهم الذات وشروطها التاريخية الخاصة، وخارج ردود الفعل الانفعالية أو الدفاعية تجاه الاستشراق مثلا، لا ينتج فقط عن العجز عن تحقيق المقارنة الموضوعية مع الآخر، ولكن أيضا عن المعضلة التي ماتزال مستمرة ألا وهي العجز عن الانفصال عن ذاتنا الأخرى وذلك بمعرفتها موضوعيا لتحقيق مقارنتها موضوعيا أيضا بذاتنا الراهنة أو بالأخرى المأمونة.

- ٥ -

ولأن الوقت لم يعد يسمح فسأعمد الى التركيز والاختصار فيما بقي من حديث.

ستتواصل بعد الاستقلالات الوطنية علاقات التبعية بين أوروبا الاستعمارية وبين «الرأسماليات الوطنية الليبرالية» وستقع بعدئذ اخفاقات ستؤول بالطبقة الوسطى الصغيرة الى محاولة السيطرة على الدولة بتأسيس رأسمالياتها ولكنها ستنتهي الى نفس الاخفاق.

ومختصر هذه المرحلة فضلا عما حدث فيها من هزيمة، هو تحولنا - حسب نظري - الى أمتين إذ أصبحنا منشقين، لكنه انشقاق عمودي وليس أفقيا طبقيا. لذلك لم تعد للسياسة مجال في نضالنا فالسياسة والنضال السياسي الديمقراطي لا يمكن أن يشتغلا إلا في إطار الاختلاف ضمن الوحدة (اختلاف السبل ووحدة الأمة) والاختلاف مفهوم بلا معنى خارج حدود الوحدة واذا لم تكن هنالك شروط الوحدة فإن الاختلاف يؤدي الى الفتنة، مثلما يحدث الآن في لبنان وغير لبنان.

وبهذا الاعتبار أعتقد أننا الآن نبتدئ واقعيا في أمتين: أمة لا تملك من الحداثة ومن امتيازات الدولة العصرية شيئا، تحكمها عصابات لا إدارات حكومية. أمة تطوق بحصار مشدد و«تقليدي» مدننا «الحديثة» بالنزوح إليها واقتناص الاستفادة من بعض امتيازاتها الحضارية، هذا الجيش غير النظامي من المهاجرين المطوقين للمدن العربية، لا يعدو، في الحقيقة أن يكون ضحايا الأراضي المنتزعة في البادية قهرا واعتسافا، تحولوا الى جنود حاقدين ومستعدين في أية لحظة للانقضاض على عدوهم مجتمع الحداثة. وهؤلاء سيكونون ضحايا مؤسسات التعليم والتشغيل.. وسيكونون الأرضية المناسبة لزرع الايديولوجية التقليدية مرة أخرى. وأعتقد أن للحركة الدينية حضورها في هذا المجال فهي تعبير عن الطبقة الوسطى التي انتزعت منها أجهزة الدولة امتيازاتها، والتي تعيد الآن من جديد محاولة النهوض خارج الدولة بالاعتماد على المجتمع وعلى قيم الدين ومؤسساته، وهذا ليس جديدا على التاريخ بما في ذلك التاريخ الأوروبي نفسه فالبروتستانتية والكلفينية مثلا لم تكونا أقل ارتباطا بالطبقة الوسطى الكظيمة ولا أقل «تقليدية» من التيارات الدينية المعاصرة.

هل يعيد التاريخ نفسه بشكل مهزلة في إطار النظام الدولي الجديد والذي ليس هو في محصلة كل تحليل سوى إعادة للتاريخ بشكل مهزلة أيضا؟ أم أن في الوضع الجديد جديدا مازال يتلعثم في الافصاح عن إرادته الحقيقية وعن استراتيجيته البديلة والتي ليس من المسلمات التاريخية أن تكون حركتها واعية بمقاصدها الحقيقية وأهدافها الفعلية لا فقط تلك الكامنة في النوايا والأفكار بل والتي قد تكون مناقضة لتلك النوايا والأفكار نفسها. إن جدل الحداثة والتقليد مازال يشتغل بشكل مقلوب في تاريخ من أهم خصائصه اليوم انه مقلوب أيضا.

إن التقدم الى الامام قد يحتاج أحيانا الى خطوات خلفية. والجديد قد يتنكر من أجل النجاعة وتقليل الخسائر في ثياب قديمة بل وبالية أحيانا. وماذا يضير إذا كان هدف الشعوب هو النتائج لا المقدمات المضامين لا الصيغ والأشكال، الأهداف لا الوسائل، وخاصة إذا كانت تلك الأهداف والغايات لا تتحقق بغير تلك الوسائل والشكول، إن الشعوب خصوصا في أوضاع القهر، تمسي أكثر نفعية و«مكرا» من المثقفين الذين يتصرفون على أن تلك خاصياتهم التي بها ينتهزون فرص «سذاجة» شعوبهم.

بنيـة
الدلالـة
الموازيـة

النص الدال ـ النص الموازي

دراسة تحليلية لنظام الخطاب في الشعر الجزائري

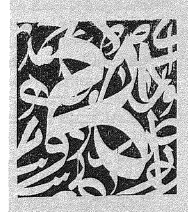
ابراهيم علي*

١ – محددات أولية

تحاول هذه المقاربة الوقوف على النظام البنيـوي لتجربة متميزة في الانشائية الأدبية الجزائرية : وهي إذ تحاول ذلـك لا تبتغي التأريخ لها، لأنها تهتم بالـدرجة الأولى بتحليل البنيات النصيـة في تفاعلها مع الأطر النظرية المهيمنـة على الكتابة الشعريـة الجزائرية الحديثة. ولكن مـع هذا، فإن كل تحليل للبنيـة يفترض سياقيا، معرفة بـالتاريخ الأدبي، وباستقصاء هذا في التاريخ في الايقاع الشعري ذاته، معرفة تساعد على رصد البنيات.

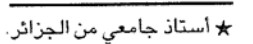
إن أول ملحوظة نسوقها هنا، هي تعـدد الممارسات النصية ضمن هذا الاطار الشعري ، مما يجعلنا نضطر معـه الى اختزال هذه الممارسة في تجربة واحدة دالـة هي نص (محمد العيـد) : (أين ليـلاي؟) ونحـن إذ نعمد الى هـذا النمـط من الممارسـة النصيـة الانتقائيـة الاختزالية، نعلم أنه من الناحية المنهجيـة، يلغي تحليل النص. ذلك أن الاختيار النظري ، ينصب على الخطاب بـالدرجة الأولى، وقراءة البنيـة النصية للنص (أين ليـلاي؟) تتطلب تبعا لذلك ضرورة تلمس مختلف الممارسات الدالـة الأخرى في إطار نظري وإجرائي. لذلك تؤلف هذه الدراسـة لحظة تأمل في نموذج شعري جزائري يعود للمرحلـة الكولونيالية. ويهدف الى إعادة بناء الكتابة الشعرية الجزائرية ، وفق منظور خاص للكتابة والواقع.

يتجلى الخطاب الشعري في النص (اين ليـلاي؟) في طبيعة العناق العضوي بين الفكر وشكل تجسده. مما يحتـم على منهج قراءته ضرورة تناوله في إطار هذا التـلاحم، وبالتالي تصبح قراءة النص/القصيدة ، كخطاب شعري ضرورة نقدية تتحدد في الكشف عن أبعاد هذا الخطاب من أجل إضاءة الصورة الشعريـة وكشف أبعادها التاريخية وبهذه الصورة تكـون قـراءة النص حـذرة مـن الـوقوع في تـرجمة (الـرمـز) ومحاولة إيجاد المعـادلـة الاصطلاحية له في حـدود معادلات المعنى . لذلك فإن البحث في إشكاليـة الشعر ، هو بحث في الشعر نفسه ،ودخول فيه، والبحث هو مطلب المعرفة الذي يقوم أساسا على الفهم الذي ينتجـه البحث: (القـراءة – الحـوار) بذاكـرة قـادرة على تملك النـص وأدوات الكشف عـن الأنظمة التي تحكم النص كذاكرة مكتوبـة ليكون الكلام على ما في النص كذاكرة أخرى غير مكتوبة كلاما من الداخل.



خطوط : محمد خطاب، الجزائر.

★ أستاذ جامعي من الجزائر.



٢ – النص (أين ليلاي ؟)

١ – أين ليـــلاي ؟ أينـــها ؟	حيل بيني وبينها
٢ – هل قضت دين من قضى	في المحبين دينها؟
٣ – أصلت القلب نـــارها	وأذاقتـــه بينـــها
٤ – منذ تعرفـــت سرهـــا	وتعشقت زينـــها
٥ – روعتـــني ببينهـــا	لا رعى الله بينـــها
٦ – فتعلقـــت بالطيـــوف	اللواتي حكينـــها
٧ – وتعـــللت بـــالمنى	فتبينـــت مينـــها
٨ – ما لليـــلاي لم تصـــل	مهجات فدينـــها؟
٩ – وقلوبـــا علقنـــها	وعيـــونا بكينـــها
١٠ – إيه يا عيـــني اذرفي	لن ترى بعد عينها
١١ – السـموات والأراضي	جميعـــا نفينـــها
١٢ – كم تســاءلت سالكًا	أنهجا ما حيـــونها
١٣ – لم يجبني سوى الصدى	أين ليلاي؟ أينها؟

محمد العيد آل خليفة

نشر هـذا النص لأول مـرة في مجلـة (الشهاب) . لسـان حـال جمعيـة العلماء المسلمين الجزائريين ج ٧ م ١٤ سنـة ١٩٣٨.

٣ – العنوان – النص الدال
النص الموازي

يتشكل النـص (أين ليـلاي؟) من نسيـج من العـلاقات التناصية ، وملتقى لتقاطع جملة من الخطابات المتنوعة، أدى تجاورها / تداخلها الى زخرفة نسيـج النص بمقبوسات فنية وثقافية ولما كـان النص (أين ليلاي؟) قد راهن على شـاعرية الكتابة،فإن أي قراءة لـه، إذا لم تحاول أن تكون فعلا إبداعيا مـوازيا لفعلهـا الابداعـي فـإنها ستبقى حبيسـة ملفوظهـا اللسـاني. وتقف دون أن تحقـق غايتهـا السيميـائية، إنتـاج الـدلالات التي يمكـن جمعها . ولعـل أول ما يثير الانتبـاه في النـص هو العنـوان (النـص الموازي) [١] (أين ليـلاي؟) بما يتوافر عليه مـن طاقات ترميزية ، جعلت منه عـلاقة/ علامة دالة على النص، بصفته رمزا يتقدم النص، ويعلن عنه، إذ من حيث الـدلالة المرجعية لهذه العبـارة (أين ليـلاي؟) يمكن أن يتموضـع النص في إطار تـراثي محدد: دلالـة اسم (ليلى) في التراث الشعري أما من حيث الشحنـات الترميزية التي يمكن أن تولـدها هذه العبارة فـإن اقتران العنوان بالنـص، يجعل منه رمزا يتحكـم في مجموع الرموز المتولدة/المكـونة لشبكة الترميز، داخل النـص . ولهذا وبالتوازي مع الغمـوض الذي يلف النـص، وبخاصـة في محتواه التعبيري. فـإن الانزيـاح الدلالي الـذي أحدثته العبـارة (أين ليلاي؟) ، قـد أضفى على النص، صبغـة سوريالية، وأحـدث فجوة بين اللغة المألـوفة المحكومـة بمنطق المعنـى وبين اللغة المنتجـة التي تحاول أن تبني نمطا اختلافيا [٢] لذلك فإن العنـوان ، من هذا الجانب غريـب لأنه يـؤلف بين نقيضين هما البعـد التاريخي لاسـم (ليلى) ، في مدونة المنظومة الشعرية العربية القديمة، والاسم المتخيل الدال. ولكن وجه الغـرابة، لا يتضح إلا بعد العنوان. بهذا يكون العنوان، دالا هو الآخـر من بين دوال النص. تبدأ القصيدة بهذا البيت.

١ – أين ليلاي أينها؟ ... حيل بيني وبينها

إن قارىء الشعر القديم والمصنفات القـديمة، لن يتفاجأ أمام هذه الـواقعة التي يثبتها التاريـخ، رغم أنها متخيلة. إلا أن هنـاك مـا يثبتهـا تـاريخيا، ضمـن عـلاقـة (المرغـوب – الممنوع). إشـارة الى النهاية الدراميـة التي كانـت تنتهي بها دائما علاقة الحب، ضمن السياق الذي رواه الشعر القديم.

إن إلغاء الفصل بين الواقعي والمتخيل ، يزداد مع التقدم في القراءة وإلغـاء الفصل هذا، هـو إلغاء للفصـل بين (النص الغـائب)، والنص الـذي يعود في الأســاس، للتحـويل الـذي يخضـع له النص الغائب في نص ، (أين ليلاي؟)

وفي الوظيفتين الانـزياحيتين تكون انتاجيـة النص. إنها الناسخة لاعادة بنـاء الواقعة التاريخية ، وفق القـانون ذاته لقراءة الواقعي والمتخيل من قبل النص.

تمثل كثـرة الاشارات الاستفهـامية الـرغبة في البلـوغ. حيث يتسـع المشهد عبر رحلة البحـث، فهناك استرسـال لفعل الحياة:

١ – الالحاح على البلوغ ⇚ الالحاح في طلب الحياة.
٢ – (ليـــــــــلى) ⇚ (الحياة).
٣ – افتقـاد (ليــــلى) ⇚ (الموت).

وينتهي النـص، بالبيت الختـامي الأخير، الـذي يتحول فيه المكان الى (البعث) حيث البداية الأولى:

١٣ – لم يجبني سوى الصدى ... أين ليلاي ؟ أينها؟

ليصبح فعـل الحياة مهيأ لـولادة جديـدة ، إنها الحياة. هكذا قـد تكون النهـاية، ولادة كما أنها قـد تكون إجهـاضا. وتـوقف النـص عند عـلامة التنغيـم – الـوقف المجسـدة في عـلامتـي الاستفهـام : (أين ليـلاي؟ أينهـا؟) يعنـي اعتماد الحذف في بناء النص. وبذلك يترك الشاعر، حرية بناء النص النـاقص غير المكتمـل ، للقراءة المنشغلـة/ المشتغلة في بنـاء النص الجديد.

هكذا تواجهنـا في النص (أين ليلاي؟) ظاهرة أسـاسية دالة هي : (عـلامة الترقيم الاستفهـامية)، التي تهجـم على النص. إن هـذا الـدال مـرتبـط أسـاسـا، بنظـام ضبـط نبرة الصـوت في الكتابة:[٣] ونكتفي هنا، بذكر أن لعلامات الترقيم ، سرا، وسرها الكبير هوأيضا؛ «أحد أسرار اللغة في حال المقام، هو وظيفة كونها

مخرج المشهد (...) فهي شاهد على أننا نتكلم بشيء آخر غير الكلمات برؤيتنا، وجسدنا كله»(٤).

وهذه الوظيفة الرئيسية، قابلة للتفريع الى ثلاث: هي الوظيفة الدلالية والوظيفة التواصلية والوظيفة النحوية وهي مستويات تتدخل في بناء النص، ولها وضعية نسق، ذي علاقة بتقنية الكاتب في شرائط اجتماعية ـ ثقافية (٥) إنه بحق بعيد عن تحليلات الشعرية البنيوية، أن نرى الى علامات الترقيم كدوال متفاعلة مع الدوال الأخرى في بناء دلالية الخطاب. وهذا يعني، أن علامات الترقيم، مؤرخة بدورها للنص والذات الكاتبة. (٦) ذلك أن (الوقفة) هي في الأصل «حبس ضروري للصوت حتى يسترجع المتكلم نفسه، فهي في حد ذاتها لا تعدو أن تكون ظاهرة فيزيولوجية خارجة عن الخطاب، لكنها بالطبع محملة بدلالة لغوية» (٧) ذلك أن أولى خاصيات السلسلة الصوتية، وهي كونها «خطية .. وإذا ما اعتبرت في ذاتها، فإنها ليست أكثر من خط حيث لا تدرك الأذن أي تقسيم كاف أو مجدد».(٨)

لهذا فإن الجمل الاستفهامية ـ التناغمية تنتهي دائما بصعود الصوت. ويعد هذا (الختم) بالوقفة ذلك أن علامات التنغيم، هي في نفس الوقت علامات تدل دائما على الوقفة(٩).

هكذا يتحول النص (أين ليلاي؟) في إطار القراءة السيميائية للتناص، الى شبكة من الدلالات والرموز المتضافرة، بحيث تغدو القراءة، تأويلا إنصاتيا لما قيل، واستكناها لما يقال. ولهذا فإن عبارة (أين ليلاي؟) كعبارة تنامية تسهم من خلال علاقتها الجدلية، بالنص الشعري في بعث المعنى، وانتاجه من إطار التاريخ والتراث. وكذا في كسر الوهم الدلالي المشكل لنسيج العبارات السوريالية في النص، والمشكلة لتمفصله الدلالي. فتغدو العبارة (أين ليلاي؟)، كما عبر عنها (رولان بارت) في (لذة النص)، إنها «علم المتع اللغوية، أو كما سوترا اللغة». (١٠) تجمع بين الحديث عن عواطف الحب، وعن ممارسته، حيث تؤدي نشوة الحب، ونشوة الفن، الى نوع من الهذيان حيث تبرعم أحلام الشاعر الناص عبر ذاكرته، من خلال شعرية اللغة. فتبعث بطيف (ليلى) من المجهول. ويستمر الطيف ملازما للشاعر، عبر سيولة اللغة، وعبر انسياب الذكريات التي تمتد في الزمان لتعانق التاريخ ـ التراث، لتؤسس في خضمه نظيره التعبيري، هكذا يندرج نص (أين ليلاي؟) ضمن الفضاء الشعري الخاص الذي تتموضع فيه الممارسة النصية. في بنية الخطاب الشعري الجزائري. وهو العذاب الجزائري الذي يعاد بناؤه في النص، وفق شروط خاصة متعلقة ببنية النص الشعري. ولكن العذاب الجزائري، خصيصة خاصة تاريخية وسياسية في آن واحد، والخطابات التي انتجتها تضيء العذاب الجزائري العام، وتؤطره، إن هذين الخطابين: التاريخي والسياسي، هما النواة المركزية للنص.

في النص (أين ليلاي؟) يبتكر الشاعر شخصية أسطورية خاصة به، فهو يلجأ الى اسم العلم، (ليلى) المعروف في حركته التاريخية، وحاول أن يعيد إحياءه بالرموز والدلالات المعاصرة. رابطا بذلك بين معضلات وطنه، ومواجهات الانسان المعاصر الذي يعيش نفس الوضع المتشابه. ومن ثمة، فإن شخصية (ليلى) الأسطورية، تنطلق بدءا من أزمة الشاعر كفرد يعيش وضعا معينا، وتتلاقى هذه الأزمة الكبرى في اشعاعاتها المتعددة مع مستوى أزمة الشعب الجزائري، أو عبر أزمة الخطاب الوطني آنذاك، عبر شخصية (ليلى) التي تأخذ أبعادا أسطورية. هكذا كان الرمز (ليلى) حضورا يستجلي غيابا، إنه استدعاء لحضور غائب. لعبة الحضور ـ الغياب هي ميزة الرمز ـ الاسطورة: (ليلى) والنص. بذلك يصبح السفر /الرحلة في النص ليس خطوة /حركة في المكان، إنه حلم، حركة في الزمان لذلك جاء اسم (ليلى) في القصيدة دون أن يقترن بدلالة محدودة. حيث يبدو حضورها، نوعا من توليد القوة السحرية، أو كأنها إشارة الى دلالة غائية،أو روح غائب. هو ما أراد الخطاب الشعري القبض عليه ،ذلك أن البحث في الوظيفة التي تقوم بها اللغة في المجتمع، لا تهمل صلة اللغة بالواقع. ففي كل لسان، وسائل معينة تتيح للمتكلم، أن يتوجه الى عالم المحسوسات أو الذكريات أو التخيلات وهذه الدلالة الخارجية، لا تتعلق بألفاظ معينة، أو بالجمل التي ترد فيها هذه الألفاظ فحسب، بل بالمتكلم ذاته، من حيث إنه يعبر عن الألفاظ المذكورة في إطار معين (١١) هكذا تعبر عبارات الاشارات الشخصية، عن البعد الاجتماعي للغة.

لا شك أن عملية التبليغ تنطلق من الوسائل المقيدة بالظرف، إذ أن الوسائل غير المقيدة، تكتسب في النهاية بالاستعانة بالأولى. فبدلا من حركات أو عبارات الاشارة التي يتعين بها فرد ما «تتحرر اللغة من الظرف النسبي باستعمال أسماء العلم» (١٢) ويحتاج إدخال أسماء العلم الى مثل تلك الحركات والعبارات، لأن مدلول العلم، لا يمكن استنفاذه بتركيبة من عدة محمولات، بل تتطلب دوما: «الاشارة التي تحدد فرديته»، ولذلك كان الفلاسفة العرب القدماء يطلقون عليه اسم (الهذية) (١٣) لذلك فإن الرجوع الى السياقات الكلامية، أمر يسهل عملية تحديد الشخص المقصود، وعند الضرورة تلجأ اللغة الى اسم الشهرة، لازالة كل التباس، وفي مثل هذه الحال، لا يؤخذ اسم العلم، من حيث هو داخل على فرد مخصوص، بل من حيث هو دال على صفة عامة يتصف بها الفرد المذكور. وبالتالي يكون عندها اسما كليا (١٤) هكذا يشير اسم العلم، الى أمر واحد موجود بالفعل، ومع ذلك يجب أن تؤخذ كلمة (وجود) في هذا السياق بمعنى نسبي، الى عالم الدلالة الذي يقره النص. فإذا كان العالم الذي هو موضوع الكلام، الواقع الخارجي، كان هذا (الوجود) خارجيا، وإن كان عالم الشعر أو الاسطورة أو الحلم،

كان (الوجود) المعنى ، خياليا بحتا.[١٥] ورغم أن عنوان النص (أين ليلاي؟)، يستحوذ على الاهتمام منذ البداية، لأنه تاريخي ضمن مرجعية الشعر العربي القديم، إلا أن تواجده في النص، اتجه نحو احتلال مكان عنصر ايقاعي، قبل أن يكون مجرد مرجعية ، ذلك أن الأساس هنا هو «تجلية تلوينه المعجمي والخصائص المتوجة المنبعثة من البناء»[١٦] فتكرار الاسم (ليلى) ، مندمج في البناء الايقاعي في الوقت نفسه الذي يساهم في هذا البناء . لذلك فإن ما يلفت الانتباه في النص، هو تكرار لفظة (ليلى). فهي تتكرر (٢٨) مرة من مجموع مفردات النص التي تمثل : (٧٣) مفردة /كلمة . وهي تتردد دوريا كنوع من اللازمة أو العنصر النغمي المميز الذي يسمي الكلام بطابعه. ترد لفظة (ليلى) في مطالع الأبيات ، أو نهاياتها، أو في أجزائها الداخلية، حيث تمثل انعطافا في اللهجة أو الدلالة وفي المسار تجيء القصيدة بصيغة الخطاب، وكأن الكلام موجه الى (ليلى) . فينادي الشاعر (ليلى) صراحة في ثلاثة مقاطع، بينما يعدها/ يخاطبها ضمنيا تقريبا في كل وحدات النص:

س ١ : طبيعة الحضور : الصريح ـ المعلن:

الوحدة	الشطر الأول	الشطر الثاني
١	اين (ليلاي)؟ اينها؟	ــــــ
٨	ما (لليلاي) لم تصل	ــــــ
١٣	ــــــ	اين (ليلاي)؟ أينها؟

المجموع = (٣) مرات

س ٢ : طبيعة الحضور الضمني :

الوحدة	الشطر الأول	الشطر الثاني
١	٢	١
٢	١	١
٣	٢	٢
٤	١	١
٥	٢	١
٦	٠	١
٧	٠	١
٨	٢	١
٩	١	١
١٠	٠	١
١١	٠	١
١٢	٠	١
١٣	٠	٢

المجموع = (٢٦) مرة

يتقدم النص (أين ليلاي؟) الى القارىء انطلاقا من العنوان/ النص الموازي = (أين ليلاي؟) وبعملية تشريحية بسيطة يمكن تحويل ـ قراءة العنوان الى بنياته/ عناصره الأساسية التالية:

==◁أين ---◁ليلى ---◁أنا ---◁علامة الوقف ◁==

ومن ثمة ، يمكن تحليل هذه البنيات/ العناصر الجزئية المفردة في سياقاتها النحوية:

– أين ظرف يستفهم به عن المكان الذي حل فيه الشيء ولذلك يكون سياق البنية النحوية في(أين ليلاي؟) كما يلي:

١ – أين : اسم استفهام مبني على الفتح في محل نصب على الظرفية والظرف متعلق بمحذوف خبر مقدم وقد ورد في (الصحاح) ، أن (أين) سؤال عن مكان فإذا قلت: زيد ؟ فإنما تسأل عن مكانه [١٧] .

٢ – ليلى : مبتدأ مؤخر مرفوع.

٣ – الياء : ضمير في محل جر مضاف إليه:

٤ – علامة الترقيم (؟) وهي حركة مرتبطة بضبط نبرة الصوت، وهذه الحركة وهي تتآلف مع عنوان النص تجبر النص على الاسترسال. وتكون غواية الاسترسال، في متعة الانجذاب نحو الآتي أي نحو جسد النص ـــ لذة النص والربط بين هذه الوحدات البنيات الجزئية ،ممارسة ذكية ، لتحويل البعد الدلالي للنص في أفق جديد. فـــ(ليلى) ، لم تعد مقتصرة/ محصورة على اسم العلم (ليلى) فقط ، كما جاء في المتون والمصنفات التراثية . كما أن (أنا) الشاعر، لم تتوقف عند الزمن الحاضر، إنهما يمارسان تقاطع الزمنين، باتصال مع تفاعل المشهدين: لــ«ليلى» المحاصرة ـ المكبلة ، حاضرا. والشاعر المنتصر ماضيا لأنه كان يحقق فعل الممارسة الكامل بين العلاقة (الشاعر ـ ليلى).

والنص/ القصيدة ساكنة على حد الزمنين، لذلك ينفتح النص على حوار مع خطابين تاريخيين متناقضين هما:

١ – الخطاب الوطني الجزائري.

٢ – الخطاب الكولونيالي.

ولئن كان الحوار، يتخذ من التاريخ الحديث حجته ، فهو لا يتوقف عنده جامدا من ثمة فإن التناقض بين الأزمنة يتحقق ضمن السياق التالي:

١ – الحلم القديم : (أين ليلاي؟)---◁(فتعلقت بالطوف) ـ (وتعللت بالمنى) ـــ (مهجات فدينها) ـ (قلوبا علقنها) ـ (عيونا بكينها).

٢ – المستقبل (الحلم ـ الوهم) ---◁(حيل بيني وبينها) ـ (هل قضت دين من قضى؟) ـ (روعتني بينها) ـ (فتبينت مينها) ـــ (ما لليلاي لم تصل؟) ـــ (إيه يا عيني اذرفي) ـــ (لن ترى بعد عينها) ـ (السموات والأراضي جميعا نفينها) ـ (لم يجبني سوى الصدى) ـ (أين ليلاي ؟ أينها؟).

في كل هـذه الأنساق التعبيرية يبدو الـزمن الحاضر ، مشـدودا الى الـزمـن الماضي – (لحلم) ==> (وعـود فرنسا). والمستقبل ==> (الخيبة) حيث يبني / ينشيء الخطاب الـوطني المشهد السياسي العـام الذي توهم بـأنه كان طيلة العـذاب الجزائري يدافع عن القضية الأساسية المركزية : (الجزائر – الأمة). ولكـن هذا الخطاب السياسي (الوهم)، يتداخل باستمرار في النص مع خطاب : (الجزائر ـ الـواقع). الذي كان يسـأل ويرحل عبر تقاطعـات توزع الايقاع الشعري باتجاهاتها ، من بداية النص الى نهايته:

١ – اين ليـــــلاي ؟ أينها ـــ ـــ ـــ ؟ حيل بيني وبينها

١٣ – لم يجبني سوى الصدى ـــ ـــ ـــ أين ليـــلاي أينـــها؟

وبمجرد ما انتهى الخطاب الى يقينه مع نهاية النص – (لم يجبني سـوى الصدى). كان الخطاب المضـاد – المنافي يعـد مشهد (النفـي) ـ (الحجـز) ـ (القتـل). هذا الخطـاب التاريخي المسكـوت عنه، في الخطـاب الوطنـي الجزائري ، والمدون على جسد المأساة الجزائرية، هـو الذي ظل يحاور العذاب الجزائري، ويعيد بنـاءه . أما الخطاب الكولـونيالي، فهو يستند في تـأسيس عملية أدلجته ، على عنـاصر ثقافية وحضاريـة، كما يؤسسهـا على أساس الخطـاب السياسي: (الجزائر ـــ فـرنسيـة) ومـن ثمـة ، فـإن الجزائر تعـود للفـــرنسيين: المسيحيين والمسلمين، ويـأتي التصعيــد في النص ، ليهدم هذه الايديولـوجيا، حينما يجعل الشاعر من (ليلى) الحلم ـ العشق ـ المنفى، حصان طروادة. فيصعدها الى حدود السمـوات وينزلها الى أطـراف الأراضي . حتى لا ترى المأزق الجزائري فإن بحثت عنها في الواقع فإنك حتما لن تجدهـا أو لنقل أطيافا تشبههـا، ولكن لن تكنهـا أبدا في يوم من الأيام . إن (ليلى) لا تـأخذ دلالاتها الحقيقية ، إلا في التـوزع بين النفـي والضياع، في العـالم الـذي رسمـه لها الشاعر. حيث لا نفـاجأ في آخر النص بالتحول الـذي عرفه اسم (ليلى) وقد صار وهما ومنفى مكثفا للنفي والتعارض ومدشنـا لخطاب تاريخي سياسي وطنـي جديد يمكـن من خلاله ، قراءة خطاب النص.

إن النـص (أيـن ليـلاي؟) بهذا الشكـل / الـوجـه التجـديـدي، مـا هـو إلا معبر أسـاسي عـن روح الـزمـن الجزائري في تصويب عقلاني مجرد، ذلـك العمل الشعري المجرد، هو تصور قيمة تجريديـة تخضع لقواعد التجريد، لذلك فهـو يدخل مجال العقلانية . إن النـص (أين ليلاي؟) يفتش / يبحث عن الرمز المناسب، ليصوغ منه أفقا تجريديا لدراسـة الزمن الجزائري. لـذلك يأخـذ النص بعد الـرمز ، بمعنى الـرمز اللغوي (ليـس شعارا) أي أنه اكتسـب قدرة كلية على التحـريض التصـوري ، وعلى التشكل والانتظـام ضمن منظـومة رمـزية اجتماعيـة. هكذا يصبـح التجريد، مرادفـا لرمـز الغنى الفنـي. لذلـك فإن النـص في مساحتـه وألوانـه اللغويـة المجردة المتـداخلة ، يحرك الانفعـال ولكن ذلك ليس هـو الجمال ذلك أن الاحساس بالنـص، هو إدراك لأبعاده. أما مـا يعبر عنه النص في وظيفته التجريـدية فليس الاحساس، وإنما الفكرة التي تنشأ عن فضاءات النص.

الهوامش :

١ – وظفنا هنـا مصطلح : النص الموازي ، للكشـف عن العـلاقة التي تـربط بين : النص ـــ المتن بالعنوان وقـد وظفنا المصطلح ضمن السيـاق العام لأطروحة جيرار جينيت ، حول التناص ـ العلائق النصية ـــ التطريسات palimpsestes لـلاطـلاع ينظـر : أنور المرتجي : سيميـائيـة النـص الأدبي دار افريقيا شرق. المغرب ط ١ ١٩٨٧ ص ٥٦.

٢ – ينظر عبدالوهـاب ترو : دراسـة وصفية لمستـويات الترميـز في النص الأدبي. مجلة الفكـر العربي المعاصر ع ٥٢ ـــ ٥٣ مركز الانماء القـومي بيروت مايو ـ يونيو ١٩٨٠ . ص ٩٥.

٣ – محمد بنيـس الشعر العـربي الحديث بنيـاته وابـدالاتها الجزء الثالـث دار توبقال ط ١ . ١٩٩٠ ص ١٢٠.

٤ – المرجع نفسه ص ١٢١.

٥ – المرجع نفسه ص ١٢١.

٦ – المرجع نفسه ص ١٢١.

وينظـر جان كـوهن بنيـة اللغة الشعـريـة . ترجمة : محمـد الولي ومحمـد العمري دار توبقال . ط ١ . ١٩٨٦، ص ٥١ ـ ٩٩.

٧ – جان كوهن م.ن. ص ٥٥.

٨ – ينظـر دي سـوسير : دروس في اللسـانيـات العامـة تعـريـب صـالـح القرمادي محمـد الشاوش ، محمد عجينة. الدار العـربية للكتاب ١٩٨٥ ، ص ٨٥ ـ ١٠٦.

٩ – جان كوهن بنية اللغة الشعرية ص ٧٠.

١٠ – رولان بارت: لذة النص ص ١٤.

١١ – د. عـادل فاخـوري: اللسانيـات التوليـدية والتحـويلية دار الطليعـة بيروت ط ٢ فبراير ١٩٨٨ ص ٨٣.

١٢ – المرجع نفسه ص ٨٧.

١٣ – المرجع نفسه ص ٨٧.

١٤ – المرجع نفسه ص ٨٨.

١٥ – المرجع نفسه ص ٨٩.

١٦ – محمـد بنيس الشعـر العـربي الحديـث بنياتـه وابـدالاتها . ج ٣ ص ١٥٦.

١٧ – الامام الرازي الصحاح ط ٢ ١٩٨٣. دار الحداثة بيروت ص ٢٦.

الأدب
والمسغبة الروحية

يوسف سامي اليوسف *

كلما أوغل عصرنا الراهن في الشدة والضيق، وكلما ازداد جنوحا صوب عبادة المادة والسلعة، تكاثر الشعراء بخاصة ، والعاملون في فسحة الكتابة بعامة ، كما ازداد عدد الباحثين عن ماهياتهم في مضمار الدين والفكر والفن، أي في المساحات اللامادية على مختلف أشكالها وألوانها . وهذا يعني أنه كلما تفاقم الجشع الاقتصادي، واستفحل نازع الاستهلاك اشتد النشاط الروحي وازداد رسوخه وزخمه، حتى لكأنه نقيض ينتصب ليواجه نقيضه، أو قل إن الدفاع يتوطد ويتصلب كلما أمعن الهجوم في شراسته وعنفوانه. ويبدو أن الحياة تصر على اقامة ضرب من التوازن بين الأضداد في داخل جسدها الحي. وهذا ما يفسر لك سر انتشار الصوفية في العالم الاسلامي القديم، إذ كانت تزداد انتشارا كلما ازدادت التجارة انتشارا في الشرق والغرب. فما من ريب في أن الصوفية جهد تبذله الروح البشرية كي تشكم المادية حين تستفحل ، وكي تحول بينها وبين الهيمنة ـ على المساحة المخصصة لحرية الروح. والسؤال الجوهري الآن هو : لماذا كان الشعر هو الفعل الكتابي الأغزر حضورا من أي صنف كتابي آخر في مضمار التصدي لعرام المادية واستفحالها خلال الثلث الثالث من القرن العشرين؟

يقينا أن عصرنا الراهن لا ينم البتة عن أية رغبة في استضافة الشعر والشعراء ، ومع ذلك، فإن الشعر والشعراء يصرون على أن يكونوا ، بل على أن يحضروا بغزارة سواء في هذا العنفوان الهمجي المادي المحيط بالروح إحاطة الظلمات بالأنوار، والآخذ بالتعاظم والتفاقم دون كلل أو ملل. فلا ريب في أن عدد الشعراء الذين يكتبون باللغة العربية في الجيل الراهن، أي في السنوات الثلاثين أو الأربعين الأخيرة ، هو أكبر من عدد الشعراء في أي جيل سابق على الاطلاق. وبإزاء ظاهرة كهذه ، يملك المرء كامل الحق في أن يطرح سؤال هولدرلن: «لماذا الشعراء في الزمن الضنين؟».

ومما قد يثير الدهشة ، وربما الاستهجان، أن يصر هذا الفصيل من البشر أقصد الشعراء، أيما اصرار على أن يحملوا صليب الحياة في كل زمان ومكان ولاسيما بعدما صار الشعر ضربا من الرطانة لا يملك أن يتواصل معه الا رجل الاختصاص. وفي الحق أن الشعراء يستحقون أن يتعاطف معهم كل من له ضمير حي، فالقصيدة هي صليبهم الذي يصلبون عليه طوال حياتهم ، وهي النار التي تهجم عليها فراشات أرواحهم، وتصر على أن تحترق بها، ولكن من أجل لا شيء سوى تلبية حاجة في صميم أرواحهم ، وربما كان المتنبي لسان حال الشعراء طرا حين قال :



كل فنـاء لا يعطي بقـاء
لا يعـول علـيه
خطوط : منير الشعراني ، المغرب

★ كاتب وناقد من فلسطين.

أنــا في أمـــة تداركهـــا الله
غريب كصـــالح في ثمـود

لماذا القصيـدة ، إذن ، مـادامـت القصيدة صنفـا مـن أصنـاف الصلب؟

ربما لأن الشعر هو أقـدر الايقاعات الأدبية على السمـو والتعالي فوق التجـربة المادية الفاسـدة بحكم طبعهـا ، أو ربما لأن القصيدة ضرب مـن ضروب التطهير، تطهير الـذات مـن أرجـاس هـذه الحيـاة العصرية الشـديدة الافتقار الى المثـل الأعلى الذي لا يملـك الانسان أن يعيش مـن دونه الا حياة بغير معنـى ولا هدف. بل يبـدو أن القصيدة محاولة جلية تبـذلها الروح البشرية ابتغاء البلوغ الى الحيـث الذي ما بعده أي حيث على الاطلاق ، أو قل إنها نزوح فـوق المسافة البـاطنية باتجاه البرهة القصوى، أو برهة امحاء الفرق بين الألم واللذة.

وهذا يعني أن القصيدة تحاول أن تدشـن عالمها المتمايز الخاص داخل العالم المنداح، لتكون بمثابة عش صغير من شأنه أن يستضيف طائر الروح. وبذلـك فإنها تشبه المعابد الوثنية القـديمة المفتوحة على الخارج، والمنغلقة على نفسهـا في آن واحد. ويبـدو أن الشعر اليـوم قد يئـس من امكـانية تغيير هـذا العالم الموغـل في المادية. ولاريـب في أن حدوس الشعر أصدق من نظريات السياسة وأفكارها.

* * *

لقد أسرف الزمن الـراهن في توجيه الاهانات الى كـرامة الانسان الذي هـو ذات تصنع القيم، ولا تملـك أن تعيش مـن دونها ، فكان رد الروح البشرية أن أوغل في التعبير عن حنينه الدائم الى الجمال والحرية والشرف ، الـذي هو مـاهيـة الانسان ، وذلـك لكيـلا ينحط الموجـود البشري الى مستوى الموجـودات الجامدة ، أو لكيلا يصير مجرد شيء بين أشياء ، فـلا يهيمن عليه ذلـك الشعور بالعقـم والبلادة والخواء. ففي الحق أن الشاعر والصوفي هما رمزان متعاليان، بل أسمى نماذج العلو في أية ثقـافة سامية ولا يعني غيابهما الا انتصـار الوحل وارادة الاستنقاع، أو انتصار المرابي على القديس.

وهذا يعني أن الشعـر بخاصة، والكتابـة الأدبية بعامة (وكـذلك التدين والتفنن والتفكير)، إن هذه الظواهر برمتها إنما تمثل خير تمثيل صراع الروح ضـد التشيؤ والغثاثـة والابتذال، أي ضـد المادة وثقلها وكثافتها وبؤس عبادتها، والاذعان لحاكمها المتعسف الزنيم، فالشعر وريث الصوفية في التـوكيد على أنك أنت الغاية بـذاتها، أو قل انك أنت الكرامة جـاسدة على الأرض. من أجلك تشرق الشمـس والقمر، ويهب النسيم وتنتشر الحرارة في كـل مكان. فلكم كـانت الحضارة القـديمة رفيعة الشأن، عظيمة المقدار ، حين جعلت من الفرد الذي يرفض المادة ، ويسيح في الأرض، مثلهـا الأعلى، أو الكائن البشري الأكثر سمـوا من جميع الناس، حتى وان كانوا ملوكا وأمراء.

أما الـدرس الذهبـي الذي تقـدمه الصـوفية للكتـابة فهـو : على الكاتب، أيا كـان، أن يؤمن بأن ثمة كونا خاصـا، جد خاص يستتب في المرئيات ويستسر ، ساجيا مكتوما عـن أي مقلة أخرى، ولكنه ينهض فجأة حاملا جملة ثرواته وطاقاته المستورية، ينهض فقط كيما يعانق روح ذلك الكاتب وحدها ودون سـواها من أرواح البشر. ومالم يمتلك الكاتب إيـاه القدرة على محاورة ذلك الكون الـراخم الهادىء المستور، فإن شيئا عظيما سـوف يتعذر انجازه على أي صعيد مـن الأصعدة . فقوام الأمر أن تـؤمن بأن ثمة شيئـا مخبوءا من أجلك أنـت على وجه الحصر. وهذا يعني أن الشـاعر الفذ هو شاعـر المشهد الخصوصي، أو قـل إنه ذاك الـذي يـرى ما لا يـراه سـواه ويشعـر بما لا يشعر بـه الآخرون. وبهذه المزيـة قبل سـواها من المزايـا الأخرى ، يتمكـن من الاستجابـة للمسغبة الـروحية التي يكـابدهـا الانسان في كـل زمان ومكان، والتي لا يستجيب لها على نحو فعـال الا من لا يجهل معاشرة اللطائف واليانعـات الراغدة في فتونها الخاص. ولهذا ، فـإنك كثيرا ما ترى النص الأدبي وقـد جاء ليكون بمثابـة تعبير عن التنزه في المسرّح والمفتوح. وهـو بهذا التحديـد صنف مـن أصناف التنـاسم مـع شيء وسيـم من شـأنه أن ينعـش الدخيلـة البشريـة وسجايـاها النبيلـة. وبإيجاز ، لا قيمة للنـص الأدبي إلا بمقدار ما يحتفل بـروح الانسان، أو بكفاءته أو قدرته على الاستجابة للمسغبة الروحية .

إذن ، ليست الكتـابة الأدبية، وكـذلك جميع أصنـاف التفنن ، إلا جهدا يبذله كائن روحي يكابد نقصا لا حياة على الأصالة إلا باكتماله ، كائن يناديه ألف غياب ، ويحن الى ألـف مفقود . ولا مبالغة في الذهاب إلا أن الانسان ، كل انســان على الاطلاق ، هو مسغبة روحيـة، مجاعة وجدانية ، أو ظمـأ داخلي وعاطفي لا ارتواء لـه البتة ، حتى وإن شرب مياه العالم كلها. ولهذا السبب قبل سواه، فإن الانسان يتدين ويتفنن ويفكر ويكتب، إذ ليست الفنون والآداب إلا محاولات جلية تبذل بغية اشباع المسغبـة الروحيـة، وإلا استجابات لنـداء يسمعه هـذا الكائن نفسه آتيا من مكان قصي مجهول. ومن شأن الكتابة الأدبية حصرا أن تجعل كاتبها يشتاق الى مـاوراء ذاته، وأن يحن الى ما يتجاوزه ويعلو فوقه بمسافة فلكية أو سرمـدية . ولهذا يصح القول بأن الأدب لا يبدأ إلا حين يتوقـف المنطق الصرف، وما ذاك إلا لأن الكاتـب الأدبي يفكر بوجدانه أو بضميره الخالص. فـلا يسع الفكرة أن تصير أدبا جيدا إلا إذا صارت شعورا أو برهة في بنية الوجدان المحض.

ومن هنـا ، فقد اختلفـت النظرة العلميـة الى الطبيعة عـن النظرة الرومانسية الصـافية ، فالأولى تبحث عن الطاقة والثـروة، أما الثانية فتبحث عـن روح لا مرئيـة تكمن في جميـع المرئيات . وللحـق أن هذا العنصر السري المحايـث للكائنات الطبيعيـة على نحو حلولي هـو الذي تهجست لـه الوثنيـة وعبدتـه، كما تهجست لـه الصوفيـة وانهمكت طويلا في التفطن الى فحواه ومحتواه. ولعل من شأن هذا الاشتراك أن يقلص المسافة الفاصلـة بين الصوفية والأدب ولاسيما الشعر ، وهذا يعني أن روح الأسطورة ، ونـزعة الغموض الوثنيـة، هما في الصميم من كـل نص أدبي ناجح. وهـذا يعني أن الكتابة الأدبيـة العظيمة ، أو

تلك التي وجدت لتكون برسم الروح ، هي عالم تختلط فيه الوقائع والأخيلة بحيث يصح القول بأن النص ليس سوى جملة من الاضفاءات، أو التشكيلات المثالية للعالم الخارجي، والمثالية أن ترى الأشياء، لا كما هي، بل كما تتراءى لك، أي بوصفها قوى من شأنها أن تنوب عن محتويات الذات.وهذا هو حال الوثنية التي رأت في المادة قوى مما وراء المادة. ولا مبالغة في الذهاب الى أن الكتابة الأدبية شديدة الشبه بالفاعليات الوثنية بوجه عام. والشعر بخاصة هو الفاعلية الروحية الوحيدة المتبقية من عصور الوثنية، وبزواله فإن الوثنية سوف تكون قد هزمت هزيمة نهائية، والى الأبد، ومن المؤكد أن أي تثوير جامح للخيال الأدبي لن يكون سوى إطلاق وتحرير للقوى الوثنية المحبوسة في روح الانسان.

ومن شأن مثل هذا المذهب أن يتضمن ما فحواه أن النص الجيد هو ذاك الذي ينطوي على الطاقة الكفيلة باستثارة روح المتلقي ، وحثها من الداخل كي تتعاطف مع ذلك النص نفسه. وبمثل هذه الاستثارة يغدو المكتوب الأدبي سياحة في اللغة ، أو في دخيلة الذات. وكل سياحة نزهة ، وكل نزهة نزاهة. ولا نزاهة الا في الروح ومن أجل الروح.

* * *

ولما كان الانسان سرا مستورا أكثر مما هو ظهور مكشوف للعيان ، فإنه لا محالة مندفع صوب التساؤل عن محتواه، وفحواه الداخلي، وكذلك عن مصيره ومصدره، أو عن قضيته الميتافيزيائية التي أرقته منذ وجد، والتي سوف تظل تؤرقه مادام له وجود. وهو حين يكتب الأدب إنما يحاول أن يتخطى هويته من حيث هو كائن مخلوق الى هوية أعلى يقدم نفسه من خلالها بوصفه كائنا خلاقا يحوز على قوة الانشاء أو الايجاد. وبالاضافة الى ذلك فإنه سوف يستمتع بفعل الخلق إذ لاريب في أن التعبير الفني حرية وجمال في آن واحد. وبداهة ليس التعبير الفني شيئا سوى الشكل الحي، إذ بغير الشكل لا يكون المضمون إلا صنفا من أصناف الرهل أو الهلام. وإذ تبتكر الروح الأشكال الحية، فإنها تستجيب لتلك المسغبة التي تستتب فيها على نحو مزمن، ولكن المؤسف حقا أن الشكل في الكتابة العربية الحديثة كثيرا ما يجيء ليكون بمثابة زخرف مصطنع لا وظيفة له سوى إخفاء ضعف سقيم أو خواء عقيم. ولاريب في أن تخشب الأشكال الفنية الكتابية هو أبرز دلائل الاتضاع أو الجنوح صوب الفتور.

لا غضاضة في الذهاب الى أن فعل الكتابة لن يؤشر الى المسغبة الروحية، ناهيك بأن يشبعها أو أن يعبر عنها ، إلا إذا انبثق المكتوب من الجيشان والتفور والرعش، إذ أن هذه القوى الداخلية لا تتشكل في الفؤاد البشري إلا من مكابدة الحنين الى الجوهر المفقود ، يقينا ، إن الحنين أو الوجد، هو بيت القصيد في الحياة البشرية برمتها ،وإن توتر المسافة الفاصلة بين الحضور والغياب هو الاسم الآخر لأي حنين، أو لأي وجد، ذي صلة بالكتابة الأدبية. فلاريب في أن قيمة الشيء إنما تتعين بمقدار ما تغدق عليه النفس من أشواق وبواسطة هذه الأشواق فإن الكاتب تتراءى له كائنات لا وجود لها إلا في دخيلته وحدها. والأهم من ذلك أن من شأن هذه الأشواق أن تجعل الكاتب يرى الأشياء بعيني رسام ذي خيال بصري واستبصاري فتشعر وأنت ترنو الى صوره وكأن سربا من أقواس قزح سوف يتدفق منها لينتصب في الآفاق التي لا حدود لها، حتى لكأنه قد أخذ على عاتقه أن يعيد إلينا حريتنا المفقودة .

ترى ، لماذا أكان كل من دستويفسكي ولورنس من الكتاب العظام؟

لأن كتابات كل منهما نتاج لسورة جياشة تطفر صوب الأعالي باتجاه الله نفسه ، حتى لكأنها تحاول أن تحوز كل ما يتأبى على الحيازة أصلا. ولئن كانت مقولة الله صريحة في أدب دستويفسكي، فإنها قد جاءت مكنية في أدب لورنس الذي أدرك الجوهر من حيث هو صورة للمنبهم الأعظم، أو لكائن خفي يجل عن كل تسمية أو إدراك. وفي الحق أن هذا الكاتب الانجليزي يملك قدرة لا تبذ على مغنطة الأشياء التي يصفها أويتعامل معها. ولعل هذه السمة الباذخة أن تكون سر المزية في تراثه كله. ولا ريب البتة في أنها سمة وثيقة الصلة بالمسغبة الروحية التي دفعته الى التحديق في المرئيات بغية الالتقاء بأسرارها المذخورة ومحتوياتها المكنونة. ففي الحق أن ذلك الكاتب يمثل ضربا من ضروب العودة الى الوثنية، أو الى الصوفية الغموضية ، في أصدق أشكالها، وذلك من خلال تهجسه لفحوى المستورات ، أو لما يندرج في المرئيات من مدخرات لامرئية.

ولئن كان لورنس يجسد حالة التعامل مع الاستسرار ، أو البحث عن المستور والمخبوء، فإن كاتبا مثل انطوان اكزوبيري الذي مات وهو في الريعان ، يجيش في داخله وجد بطولي من شأنه أن يرد الى الانسان كرامته المهدورة في ساحة القرن العشرين . لقد اتجه اكزوبيري الى ما هو فوق الراحة المادية ابتغاء حيازة صنف من الفرح الأصلي يسعك أن تسميه فرح البطولة، أو رعش الوجود النبيل. لقد اكتشف العنصر الميت في أرواح أناس الغرب، فما كان منه إلا أن عوّض عن ذلك الخسران بتطوير نازع البطولة أو الشجاعة الاستثنائية التي تمكن الانسان من أن يموت دون أي شعور بالحزن أو بالبؤس . فهذا ريفيير، بطل رواية «الطيران الليلي» ، يستعمل جهاز اللاسلكي ليتابع حالات الموت التي يواجهها طيارون يحتضرون في أماكن نائية، بعدما ضاعوا في الفراغ اللامتناهي ، وراحوا يكافحون الأعاصير والظلمات. وبهذا الصموت البطولي في وجه الفناء ، يحاول الكاتب أن يصالح الانسان مع الموت. وتلكم، لعمر الله، حاجة ماسة ، تماما كما الحاجة الى الماء والهواء. ولا أدل على صدق ذلك الكاتب وصفاء نيته من أسلوبه المغنط والموغل في العذوبة والسلاسة وفضلا عن ذلك فإنه يحوز فذاذة هي شديدة القدرة على استبار أوصاف الأشياء ونقلها الى

حيز لغة شديدة البكارة وشديدة القدرة على الانعاش، إذ ما من شيء يملك أن ينعش إلا مـا كان بكرا طازجـا، أو ما جاء من مملكـة الينع والاخضلال.

لا يتيسر لفعل الكتـابة الأدبيـة أن يستجيب للمسغبـة الروحيـة والمجاعـة الوجدانية على نحـو إيجابي، إلا إذا نبع النص المكتـوب من الينابيع التـي تنبجس منها المباديء الخالدة: غريـزة الحلم، التوق الى السمو والعلـو، والتفطن للنـائيات والغـائبات. وقـد لا يتأتـى للنص المكتوب أن يلبي حـاجات الروح إلا إذا جاء ممتعا جـذابا، ذا قدرة على الخلب والخطف والأخذ الى البعيد. ولئن أمتع حقـا فإنه يكون قد صار برسم الذائقـة التي هي مركز الاجتذاب . وما من عمـل فني قط إلا ما كان وجوده من أجل الذائقة بالدرجة الأولى.

وقلما يتمكن النـص الأدبي من حيـازة عنصر المتعة الا بـواسطة الأسلوب المتفـور الراعش الحي ، أو قـل الاسلوب المنسوج مـن هيف اللغة ورصـانتها في آن معـا. ولا ريب في أن الخيـال الموحي هـو مبدأ الفناء الدائم والحيوية الشديـدة الاخضلال في كل أسلوب عظيم. فهو يزود النـص بالطـاقة الاستبصـارية، أو بـاليخضور الـذي ينبت في النسيج اللغـوي فيحيله الى تلبيـة روحية مبثوثـة داخل اللغـة ، الأمر الذي من شأنه أن يمكن النفـس من أن تختبر صنفا من سمو وجداني قل أن تتـاح لها الفرصة لتمارسـه خارج المكتوب. ويبـدو أن النفس ، حين تقارب الاسلـوب السامـي، قد تشعـر بأنها تغتـذي بالألطـاف الحسنى. ولعل هذا الأمر أن يكون السبـب الذي جعل الناس يمجدون أصحاب الأساليـب العظمى، كأسلوب الجاحظ وأسلـوب التوحيدي ، وبخاصة أسلوب النفري المشحون بشحنة وجد صوفي منقطع النظير. فما مـن شيء يملـك أن يطرد الجفـاف مـن اللغـة، وأن يرسـخ فيهـا الاخضلال والينـع، سوى التـوله واللهفـة، أو الوجـد الذي يشـاطر الزرقـة بعض أمجادها، وربما صح القـول بأن الأساليـب العظمى لا يقوى على إنجازها الا أولئك الذين يتعشقون بما لا زمان له ولا مكان، أو قل بمبـدأ الخالدات في ممـالك الـديمومـة، التي لا وجـود لها إلا في الخيال البشري وحده.

لماذا سمي الخيال خيالا؟

ربما لأنه يخلخل نظام الأشياء. وبكل جزم ثمة صلة صرفية بين الخيـال والخيل والخلـل والاختلال والتخلـل والخلـة. فهو يعمـد الى تجسيد المجـرد، بحيث يضعه شـاخصا أمام البصر، وبهذه الطـريقة الفذة يقربـه من البصيرة أو يولجه في فسحتها المضـاءة . ثم إنه يجرد المجسد فيكرمه ويرفعه الى أفق أسمى من مستواه الحسي القريب. وفي الحالين فـإنـه يخلخـل نظام الأشيـاء ، أو يكسر بنيـانـه المنطقـي أو الواقعـي. ويبدو أن الانسـان حين يكرم الأشيـاء الخارجية، على هـذا النحو، فإنه يكرم روحه نفسها.

وعلى أية حال ، يتمكن الخيـال بهاتين العمليتين المتعاكستين ، من أن يصير فـاعلية حـرة لأنها تتصرف بـالأكـوان كيفما تشاء. وههنـا تحرز الروح البشريـة نصرا مؤزرا على المادة والقوى الكـونية، إذ بهذا الفعـل الحر المستقـل لا يظـل الانسان أسيرا لـلاشيـاء ولسلطـانها الحتمي، بل تصير الأشياء ملكه وطوع بنانـه، الأمر الذي من شأنه أن يجعل من النـص المكتوب طاقة لها القدرة على استحـداث سلسلة من التفتحات داخل النفس. وهذا الصنف من أصناف الوعي هو ما يسعك أن تسميه بوعـي النشوة أو وعي الثمالة ولا ريب في أنه الـوعي الذي يقـدسه الصـوفيون والشعـراء والفنانـون وجميع المتجهين صـوب الانتشاء والثمل.

بداهة ، إن الاسلوب السامي هو نقيض الثرثرة ، إذ لا ريب في أن اتجاه كل منهما مغـاير لاتجاه الآخـر أو معاكـس. والثرثـرة ميل الى الاتضاع ، مكتـوم أو نصف مكتـوم ، والأهم مـن ذلك أنها استمتـاع بمذاق الرماد ولونه الكئيـب. وفضلا عن ذلك، فإنها اتصال زائف، أو اتصال مع السطح دون العمق.

وفي الحق أن عددا كبيرا جدا مـن النصوص العربية الحديثـة قد جاء من نزعة الثرثرة الفارغة والعاجزة عن انجاز أي اتصال في العمق الروحـي للانسـان. وفضلا عـن ذلك فـإن الثرثـرة كثيرا ما تتـأنق وتزخرف نفسهـا على نحو نادر، بحيث توهم ذوي الأذهـان الموهوبة بأنها أصالة روحيـة نفيسـة . وبازاء مثل هذه التجربـة يتبدى الفارق واضحـا بين القاريء الاستبصـاري والقاريء الـذي لم يتمكن مـن النضج بعـد، ولو نضج لسمى الثـرثرة التي زورت نفسهـا على هيئة نصـوص عظيمة بـاسم الخواء الأنيـق، أو لأدرك أن تلك النصـوص الثرثـارة ليست سـوى محاولات لزخـرفة الفـراغ إن قدرة الشر على تمويه نفسه بأصبغة الخير لهو شـأن مذهل أو مثير للاستهجان . ولا ريب في أن ازاحـة الطلاء التمـويهي عن الأوهـان المزورة هو جهـد لا يقوى عليه الا أولئك الـذين ترشدهم الى الحقيقة بـوصلة داخلية ذات ابرة قلما تخطيء. وبداهة ليست للنـاقد الأدبي من وظيفة قبل الفرز بين النغيل والأصيل ، أي قبل إصدار حكم القيمة الناضج.

إن من لا يدرك أن الأدب هو فقه الروح (في مقـابل العلم الذي هو فقه المادة)، لن يكتب شيئا ذا بال في أي يـوم من الأيام. فلا ريب في أن الروحانيـة المتعالية هي وحدهـا التي تملك أن تكتب نصـا أدبيا رفيع الشأن، له القدرة على الديمومة والبقـاء . وهو لا يدوم الا لانه قد جاء من مملكـة الديمومـة التي هـي أزلا عين ذاتها. فالنص العظيـم نتاج للمسغبة الـروحية المسنودة بالعقـل الذكي والخيال الموحـي والفؤاد الذي يشتـاق ويحن الى كل مـا هو مـن سلالـة العلو. وهـذا يعني أن الحميـم والطاهـر واليانـع ، وكـل ما ينتسـب الى عين الحياة ، وهـو المحتوى الصميمي لكل نص أدبي ناج من التزوير أو التزييف. فكل ما لا يتدفق مـن مملكة الخالدات لا يسعه أن يستمـر في التنفس إلا لفترة قصيرة وحسب، إذ لا يدوم إلا الدائم وحده.

لئن كان الانسان روحا، أو حياة بـاطنية فهيهات أن يخضع لأية قـوانين مهما يك نـوعها، وهيهـات أن تفهمه أيـة فاهمة إلا على نحـو حدسي وحسب. فالروح هي اللامتعين الوحيد، أو هي ما يرفض الحد، وأنى للذهن أن يتذهن ما يتأبى على التحديد؟ ولهذا فإن مما هو ناصع الدلالـة أن يتشبث الانسـان بالفنـون والآداب في كل زمـان ومكان ، فالفنون والآداب هي أقدر المجالات على استضافة الروح البشرية التي

لا ضفاف لها البتة. ولا ريب في أن الانسان قد أودع أنبل ما لديه في منجزاته الأدبية والفنية ولقد عبر عن ألمه وبؤسه في مسرحيات وأشعار شديدة الأهمية عظيمة المقدار . وربما جاز القول بأن الانسان يبلغ ذروة نزوعه الروحاني عندما يتأمل شقاءه وألمه، أو قل حين يكابدهما على نحو تلقائي أصيل. وهذا هو سر النجاح الذي لاقاه دستويفسكي في كل مكان من عالمنا الحديث.

ولهذا كله ، فإن المرء كثيرا ما يشعر بأن النص العظيم نداء ينادينا الى الأصفى والأنقى وبحكم ما فيه من هيف ودماثة، فإنه يؤكد تجانسنا مع البراءة التي تنزع اليها كل روح ، وينجز لنا نصرا مؤزرا على ثقل المادة وكثافتها الخرساء، الأمر الذي من شأنه أن يؤشر الى شفافية الروح وسلاستها وعذوبتها . ولا يناديك الى الصفاء والنقاء إلا اللغة الحقيقة، المشعة والبريئة من كل زيف. أما الثرثرة فتعرفها بعلامة تميزها وهي إنها تعفيك من بذل أي جهد بغية أن تفهم أي شيء . وههنا تلتقي مع الروح الشأن المعكور يقينا، إن المرض قد لازم الحياة منذ زمن سحيق. وبداهة، إن مهمة التمييز بين الكلام الأصلي والكلام الثرثار هي المهمة الأولى للناقد الأدبي الناضج.

إن علينا أن ننتبه لقدرة الغوغائية على التسلل حتى الى قلب المجرى الحي للانتاج الثقافي. ففي صلب الحق أننا في عصر التزوير، وهو العصر الذي استطاعت فيه الغوغائية أن تلحق بالمثالية ألف هزيمة وهزيمة. وبكل توكيد ليس في مقدور أحد أن يستأصل شأفة الزيف المتفشي في عالمنا الحديث ، وهو الذي تفاقمت فيه شراسة المال وشره، على نحو لا مثيل له من قبل. وفي سواء مثل هذا الوضع الزنيم، لابد من تحديد وظيفة الكاتب الأدبي بأنها حراسة القيم والمثل من قوى الابتذال والاتضاع . ويبدو أن الصراع بين النفيس والخسيس أبدي لا ينتهي إلا بانتهاء الحياة.

ولم تعد الغوغائية وقفا على حثالة الناس، كما كان الأمر في الزمن القديم، فلقد تفشت كثيرا بحيث أخذت تشمل أعدادا كبيرة من أولئك الذين يظنون أنهم متعلمون. فثمة أناس من هذا الفصيل يملكون من القدرة على الثرثرة ما يثير دهشة المتأمل واستهجانه. وهؤلاء الثرثارون، الذين يلاشون كل شيء في لجة الكلام الزائف، هم أعجز الناس عن رؤية الوظيفة الروحية للكتابة الأدبية. وهم إن كانوا يعملون من أجل هدف ، فإنما يعملون من أجل إزالة الأصالة، أو ما تبقى منها ، في عصر هيمنت النذالة حتى على نقي عظامه.

يقينا، إن فئة جد ضئيلة من الناس تملك أن تدرك ما فحواه أن تحويل اللغة الى أثير، أو الى رخام، بل قل الى ينع واخضلال، هي الوظيفة الأولى والنهائية للشعر الفاخر، وأن استخراج كنوز الروح، تلك الكنوز التي هي أزلا عين ذاتها، والتي لا نحاول أن نحوزها إلا لعجزنا عن حيازة المثال، أو إلا لأنها هي المثال نفسه، هو واحد من الأهداف الدائمة والثابتة لجهد الكتابة الأدبية في كل زمان ومكان. وعبثا تحاول أنت جعل الآخرين يتبصرون ما لا يبصرون، فالانسان إما أن يشاهد هو المشهد الخاص من داخله الخاص، وإما ألا يشاهد هو شيئا ذا بال على الاطلاق. فأنى لك أن تقنع التاريخيين بأنه ما من قوة ، سوى قوة الفن والأدب والدين، تملك أن تصنع الانسان الداخلي أو الانسان الكامل الذي هو غاية الزمان كله.

ولست لأبالغ البتة ، إذا ما زعمت بأن الذين يدركون ماهية الأدب ووظيفته العليا هم أناس نادرون الى الحد الذي لا يتوقعه المرء أبدا ، وذلك على كثرة الناس الذين يقاربون الأدب ويتعاطونه في هذا الزمن الموغل في التسيب . ولهذا فإنك كثيرا ما تقرأ مجموعة شعرية من الغلاف الى الغلاف، دون أن تجد فيها صفحة واحدة تستحق أن تسمى شعرا. ويبدو أنه ما من شيء لدينا يملك أن ينضج الى الحد المقبول . يا إلهي! ما الذي جرى للناس في هذا الزمن القاحل؟

ليس الفن (بما في ذلك الأدب) تعويضا عن أي اشتهاء محبط، بل هو إفراز تفرزه الروح كما تفرز الزهرة الرحيق. فلقد كان الانسان يتفنن قبل مجيء القمع والاحباط بكثير، إذ لا ريب في أن الفن جزء من طبعه وصميم روحه. ففي الحق أن التفنن الكتابي وغير الكتابي ، من شأنه أن يؤدي للانسان عدة وظائف أهمها أنه طريقة اتصال مع الآخر، أو بين الذوات . فهو أقدر الفعاليات البشرية على انشاء المساحة العاطفية المشتركة بين جميع البشر، أو على تأسيس فسحة للمعية تملك كل فرد أن يلجها طائعا، وأن يتفاعل معها حتى لكأنها صورة لروحه الخاصة. وعلى هذا المبدأ قرأت البشرية كتابها العظام من أمثال شكسبير ودستويفسكي وتولستوي.

ولا تتوقف وظيفة الفن الكتابي وغير الكتابي عند حد الاشتراك، أو تأسيس المعية وروابطها، بل تتخطاها صوب أهداف أخرى أبرزها اشباع نازع السمو الراخم الى الأبد في الروح البشرية إن الانسان لا يرفض شيئا قدر ما يرفض التقهقر باتجاه الحيوانية، أو التنازل عن ماهيته الانسانية. فالانسان كائن يعبد الرتبة والمرتبة. ولا ريب في أنه سوف يبذل قصارى جهده بغية البقاء عند المرتبة البشرية، بل ربما بذل المزيد من الجهد في سبيل الارتقاء صوب مرتبة الملائكة. وفي الحالين لابد له من أن يتفنن ويتفلسف ويتدين، إذ إن مثل هذه الجهود هي أقدر الفاعليات على صيانة المرتبة البشرية من الدناءة والاتضاع وههنا تتبدى على نحو ناصع تلك الوظيفة الروحانية للكتابة الأدبية. والمؤسف أن بعضا ممن أرادوا للأدب أن ينحرف عن وظيفته العالية لم يتمكنوا من استيفاء هذه الوظيفة الجبارة للكتابة الأدبية، أو للمجهود الفني، بوجه عام.

ولهذا كله ، فإن المياومة قلما تظهر في النصوص الأدبية العظيمة ، ولاسيما في المسرحيات المأساوية الكبرى ، ولئن ظهرت فإنما تظهر لمحا وحسب. وما لم نؤمن بأن الانسان هو على الدوام في فسحة الكيف ، وبأن الكيف يسع محتوياته ولا يبرهن عليها، فإننا لن نكتب أدبا رفيع الشأن في أي يوم من الأيام. ومآل هذا كله الى أن مقولة «الشرف» هي خلاصة علم القيم برمته. والشرف ، بإيجاز ، هو الترفع فوق الدنايا والسمو باتجاه رتبة الذوق والالهام وبذلك وحده يستحق الانسان أن يكون جارا للكائن العالي، الذي لا تعلو فوقه أية قوة أخرى على الاطلاق.

الشعر ... ليس طق حنك

ردا على أمجد ريان

حلمي سالم *

لا شك أن كتاب «من التعدد الى الحياد» للشاعر والناقد أمجد ريان يحمل ايجابية كبيرة لا يمكن اغفالها ، وإلا جافينا الأمانة التي نطالب بها في تناول قضايانا الأدبية:

هذه الايجابية هي أن الكتاب يعرف القراء بشريحة جديدة من شرائح الحركة الشعرية المصرية الحديثة، هي الشريحة التي تضم جيلي الثمانينات والتسعينات. ويخترق بذلك عادة عربية سيئة شهيرة، هي تجاهل حياتنا الأدبية للتجارب الشعرية الجديدة قبل نضجها التام،وعدم التعريف بها أو إضاءتها إلا بعد أن تستقر ويشتد عودها وتتبلور ملامحها ، أي بعد ألا تكون في مسيس الحاجة الى ذلك التعريف وتلك الاضاءة.

والكتاب ، بهذا، هو أول كتاب يصدر عن جهة رسمية (هي هيئة الكتاب)، متناولا بالعرض والتحليل تجارب شعراء مازالوا في مقتبل العمر. وحظهم في ذلك أطيب من حظ التجربة السابقة ، التي لم تجد من يقدمها للضوء إلا بعد كفاح سنوات ومعاناة طويلة.

ولعل في هذه الواقعة إحدى مفارقات المغالطة التي يدعي أصحابها أن شعراء السبعينات قد صعدوا في ظروف مواتية، بينما صعد شعراء التسعينات والخراب عميم.

(١)

يستطيع المرء أن يكشف بعض التناقضات الاجرائية والمنهجية في معالجات أمجد ريان لقضايا الشعر والشعراء في كتابه:

أ - كأن نلاحظ تأكيده الدائم - بالتكرار الملح كالموال - على أن شعراء التسعينات أتوا بتوجهات جمالية وفكرية جديدة على نقيض التوجهات الجمالية والفكرية القديمة عند شعراء السبعينات. أما ما هي هذه التوجهات - القديمة والجديدة فلا جواب غير هاتين الجملتين الثابتتين اللتين تتركان القارىء في غموض وعماء.

ب - كأن نلاحظ أنه لا توجد إشارة واحدة في الكتاب كله الى أية جذور سابقة أو أية أصول سالفة في التراث الشعري البعيد أو القريب استند إليها أو انطلق منها شعراء التجارب الشابة. والهدف من هذا الاغفال هو تدعيم المبدأ الذي يتخندق فيه الناقد: هؤلاء الشعراء قد بدأوا من العدم،وهم خلق من سديم.

جـ - كأن نلاحظ أن الناقد، برغم دعواه عن التجديد وعن اختلاف الشعراء الذين يتحدث عنهم، يقع في مدرسية تقليدية موغلة ، كلما تحدث بالتفصيل عن النصوص نفسها : إذ ينخرط في شرح أفكار القصيدة ونثر مضمونها - المنثور أصلا - في عملية شبيهة بما كنا نقرأه في كتب المطالعة بالمرحلة الاعدادية . وهو بذلك لا يرتد بالنقد الى ما قبل الرومانسية ، فقط، بل يظلم النصوص نفسها بجعلها مجرد أفكار ومواقف ووجهات نظر.

★ شاعر وكاتب من مصر.

د - كأن نـلاحظ أن بعض أفكار الكتـاب تناقض بعضهـا البعض الآخر: فبينما الخط العـام المتصل الذي ينتظـم الكتاب هو الاعـلان عن أزمة الحداثـة/ السبعينات وفلـولها (بمفهوم النـاقد وحـده) وإشهار إفلاسها وموتها، مع اعلان ميلاد جـديد لتيارات تناقض الحداثة وتنقذ الشعر وتجسـد اللحظة الراهنـة، نجد الناقـد نفسه يعلن بمـلء الفم - خلال الحديث عـن الشاعر فتحي عبدالله الذي يعتبره مـن فلول الحداثة قبل موتها - أنـه «لا تزال هناك اجتهادات شعرية حـداثية قادرة على أن تفعل الكثير»، وأن «الشاعر الحداثي لايـزال قادرا على الاستفزاز وإثارة الجدل».

فإذا كـان الشاعـر الحداثي «ينطلـق في أفق التجـريب والمغـامرة اللغوية من خلال مزاج التحديث الذي يحدد منطلقات الشاعر وتوجهاته الخاصة التـي تبحث عـن الطزاجة والحس الحي المتفـاعل مـع الحياة، ولحظات النشـوة الجمالية الفانتـازية التـي تتعمد مواجهـة المنظورات الأدبيـة التقليديـة»: إذا كـان ذلك، فـأين الكـارثـة، إذن، وفيم النعـي والعويل؟

هـ - كـأن نلاحـظ أن كل فصـل، وكل حـديث عـن الشعراء في جزئيات كل فصل، يبدأ بنفس الكلام النقدي: صفحة طبق الأصل تقريبا تتكرر في مستهل كل حديث عن كل شاعر، وهي صفحة منقولة عن نقاد غربيين، عـن أزمة الحداثـة الغربيـة وعن منقـذ هذه الأزمـة. وناقـدنا يسحب الوجـه الأول من الفكرة (الأزمة) على شعـر الحداثة السبعيني، ويسحب الـوجه الثـاني منها (الانقـاذ) على شعر التسعينـات. هكذا في حركة ميكانيكية مغمضة العينين.

و - كأن نـلاحظ إهمال النـاقد لحقوق بعـض التجارب الشعـرية الجديـدة نفسها، طـالما تخرج هـذه التجـارب عن «المجمـوعـة المبشرة بالجنـة» التي يرشحهـا أمجد للتمثيل الأصفـى للكتابة الجديـدة. مثل اهمال الاشارة الى جهد ابـراهيم داود المبكر بالنسبة لجيلـه وما بعده في اجتراح مسألة التفاصيل اليومية (عنـوان ديوانه الأول هو: تفاصيل). والغرض مـن هذا الاهمال هو جعل سبـق التفاصيل اليوميـة حكرا على مجموعتـه التي يصدرهـا ويصادر بها، بدون شعـور بالذنـب، مع أن الشعور بالذنب من أشهر المشاعر ما بعد الحداثية!

* * *

لن نتوقف كثيرا عند هذه التنـاقضات الاجرائية والمنهجية، لأن ذلك ليس أساس ما يعنينا فأساس ما يعنينا هو الأفكار النظرية التي تتصل بالقضايا الأعم في فكر الشعـر، مما يلتبس فيه القول وتشتجر عليـه الأفهام، وخـاصة لـدى الأجيـال الجديدة مـن محبي الشعـر ومبدعيه.

وأريد، هنـا، أن أناقش خمس أفكار هـامة محاولا تصويـب ما فيها من وهم وخلط.

(١)

الفكرة الأولى هي قوله: «الكتـاب الجدد يقولون للناس انفضوا عن أذهانكم بقايا الماضي، ولنبحث عن قدرنا بشكل حقيقي، ولنبحث عن ألف باء جديدة نابعة من الحياة لنعرف أنفسنا بحق».

وأضع أمام هذه الفكرة النقاط التالية:

أ - إن الدعـوة الى البدء من جديـد، وعدم تكرار السـابقين، وعدم اعادة إنتاج ما أنتج، هي دعوة كـل فن في كل عصر، ومن ثم فهي ليست من «اختراع» الأجيـال الشابـة. والزعـم بأن هـذا قول الكتـاب الجدد يبديهم في صورة المتورمين ذاتيا أو الجاهلين بأن «البـدء من جديد» هو صيحة الفن الدائمة، وهو قديم قدم الابداع ذاته.

كانت الرغبة في «ألف باء جـديدة» هي راية ابي تمام الذي قيل إنه «يبدع على غير مثـال». وكانت راية الصـوفيين جميعا. وكـانت رايـة المدرسة الرومـانسية وجبران حين قال «لكم لغتكم ولي لغتـي». وكانت راية رواد الشعر الحر وعفيفي مطر الذي قـال «ليس المهم رتق الثوب وإنما المهم تغيير الجسد».

بل إنها كانـت راية أقدم من كل ذلـك جميعا بآلاف السنين حينما قال المصري القديم (عنخو):

«ليتني كنـت أعرف صيغـا للكلام لا يعـرفها أحـد، أو أمثالا غير معروفة، أو أحاديث جديدة لم تذكـر من قبل خالية من التكرار، لا ذلك الكلام الذي جـرت به الألسن منذ زمـن بعيد مضى، وهو مـا تكلم به الأجداد».

ب - ليس في امكـان أحد أن ينفض عـن نفسه أو عن غيره «بقـايا الماضي» هكذا على إطلاقه، فهذا قول المراهقين أو العدميين أو المتفذلكين.

والحق أن دعوة رفض «بقايا الماضي» على إطـلاقه - أو بتعبير آخر: القطيعة الكاملة الشاملة» - هي دعوة انتهازية أو رجعية:

هي انتهازيـة من حيث أن أصحابها لا يطبقونها بمبدئيتهـا الكاملة. فهم ينتقـون من «الماضي» ما يحبون رفضـه (مثل الحداثة التي مـر عليها عقدان وصارت من بقايا الماضي) بينما هم يتبنون بل يرتدون أجزاء حبيبة أخرى مـن هذا «الماضي» مثـل السريالية ونيتشة ورامبـو وجورج حنين وتروتسكي وفكر مـا بعد الحداثة الغربية كله، الذي مر عليـه ثلاثة عقود. وكل هذه الانتقادات الحبيبة هي - بالمعيار نفسه - «من بقايا الماضي».

وهي رجعية من حيـث أن تطبيقها المبدئي الحرفي الصارم يقتضي ألا نهجر فكـر الحداثة وحـده، بل منتجـاتها ونتائجهـا كذلـك، إن كنا صـادقين. هكـذا ينبغـي أن نهجـر السيـارة والنظـارة والطيـارة والتليفزيـون وسائر منتجـات الحداثة، لنبـدأ من جـديد، مـن الغابـة والانسان الأول وقـابيل وهابيل والكهـوف. وهي نتيجة رجعيـة أشد ماضوية من كل سواد.

أما إذا كنا نريد أن «نخاصـم» فكر الحداثة بدون أن نخاصم منتجات هذا الفكـر، أصبحنا مثل جماعات التطـرف التي تخاصم الغرب وتكفره ثم إذا ركب أحدهـم السيارة تمتم: «الحمد لله الذي سخر لنا هذا ومـا كنا له مقرنين». فنغدو بذلـك أمام نتيجة سلفية لم تخطر على البال!

جـ – الموقف الصحي المسؤول في كل ذلك هو أن علينا أن نلتقط ونطور الصالح الدافع الحي من الماضي ،وأن نحاصر ونفارق الطالح المعطل الميت منه.

هذا الموقف الناضج الصحي هـو الذي يحمينا من الانتهازية أو الرجعيـة أوالعدمية. وهو الـذي يجعلنا نمارس «القطيعة» بمعنـاها الجدلي لا بمعناها الغـوغائي، فنفهم أن «الوصل» جـزء لا يتجزأ من «القطـع» . وهـو الـذي يعطي شرعيـة لأمجد ريـان وأصحـابـه في الاستناد الى مرجعيات بارت وبرنار والتوسير وبريتون وغيرهم من «أهل الماضي»، وإلا كان الأمر كله «شغل صبية».

مرة أخرى وأخـرى : إن شعر التسعينات نفسه لا ينطبـق عليه شعار «نفـض بقايا الماضي» على اطـلاقه ، التـي يزعم ريـان أن هذا الشعر ينطلق منه. ذلك أن شعر التسعينـات ـ في نماذجه الناضجة ـ لا يمارس تلك القطيعة العمياء مع كل بقايا الماضي بأسره:

فمن حيث الشكـل ـ النثر أو السرد ـ ليـس شعر التسعينات إلا مستندا على «الماضي» البعيـد والقريـب، منذ سجـع الكهان والقـرآن الكريم ونشيد الانشاد والصوفيين، وألف ليلة وليلة وحي بن يقظان والتوحيدي، مـرورا بعبدالحميد الكاتب والجاحظ وابـن المقفع ، ثم مرورا بـالريحاني وجبران وحسين عفيـف، حتى الحاج والماغـوط والخال وابراهيم شكـر الله والمسدي ، حتى عباس بيضـون ووديع سعادة وعبدالمقصود عبدالكريم ومحمد عيد ابراهيم وعلي قنديل.

ومن حيث المرجعية الثقافيـة ، فإن في شعر التسعينات إشارات عديدة الى مصـادر ثقافية عربية وأجنبيـة سابقة، تبدأ مـن الفراعنة والبابليين، وتمر بهاملت والسريالية وريجيه دوبريه ودستويفسكي ، وتنتهي بابراهيم أصلان وعبدالناصر وميلان كونديرا.

ومن حيث الولع بالجسد والحس والجنس ـ سواء كان فيزيقيا أو ميتافيزيقيـا ، رمزيا أو مباشرا ـ فلا شـك أن شعر التسعينات في ذلك موصول بأشهر بـاب في الأدب العربي بل والأدب الانساني كله ، فصيحه وعـاميه، رسميـه وشعبيه منـذ الماضي البعيد حينما قـال المصري القديم لحبيبته «نهداك ثمرتا طماطم»، ومنذ الماضي الوسيط عند أبي نـواس والبحتري ويتيمة الدهـر، ومنذ الماضي القريـب عند نزار قباني ونجيـب محفوظ، ومنذ الماضي الراهن عنـد محمد بنيس وقاسم حداد وغيرهما.

ومن حيث المضمـون فإن اليأس أو الاحباط أو الفقـدان ، الذي هو تقـريبا الموضـوع المهيمن في شعـر التسعينات (والـذي يسميه ريان: إحسـاس يشبه فقـدان البوصلـة ، والضياع النفسي في حـالة عامة تميز الفراغ ما بعد الحديث، واليأس مما هو قائم لأن كل شيء أصـابته الشيخـوخة وغـزته التجـاعيد) أقول إن هـذا اليأس هـو موضـوع «ماضـوي» بامتيـاز عبر عنه الكتـاب منذ بـدء التجربـة البشرية ، حتى الآن ، وسأكتفي بالتـذكير بقصيدة «كاره نفسه» من الشعر الفرعوني القديم حيث :

«إن اسمي ممقوت أكثر من رائحـة اللحم النتن في أيام الصيف، عندمـا تكون السماء حارة. إن اسمي ممقـوت أكثر من مقـت صيد السمـك في يوم صيـد تكون فيـه السماء قائظـة . انظر : إن اسمـي ممقوت أكثـر من رائحة الطيور، وأكثـر من تل الصفصـاف المليء بالأوز».

ولن أشرح ـ بالطبع ـ كيـف أن القنوط أو الحبوط موضوع من أشهر موضوعات الأدب، فهو أمر لا يحتاج الى شرح.

* * *

الآن أود أن استدرك استدراكين :

الأول : أن حضور هـذه «الماضيات» في شعـر التسعينات (وفي شعـر الحداثـة كلهـا) يخضـع لعمليـات مـن الحذف والتعـديـل والتطويـر، على النحو الـذي يفرضه تقـدم العصور وتطـور الرؤى وتغير التجارب.

الثـاني : إن هـذا الشعـر الجديـد لم يقتصر على ابتعـاث تلـك الماضيات متواصلا معها بطريقته وروحه المختلفة فحسب، بل إنه ـ بلا ريب ـ قد ابتدع الى جوارها «راهنياته» الخاصة : الآن وهنا.

هـ – أما إذا كان «الماضي المرفوض المنفوض» هو الماضي العربي وحده ، بينما «الماضي الغـربي» معزز مكـرم على الرأس، فـذلك هـو «الاستلاب» الذي يلجم اللسان!

(٢)

الفكـرة الثانيـة هـي قول ريـان : «لقـد انفـرط عقد التجـارب الشعريـة التي لا تتفاعل واقعيـا مع احتياجـات البشر الحقيقية ولا تتقـاطع مـع ظـروف حياتهم الضروريـة ، وتنشـأ اليـوم ثقافـات وكتابات حميمة التلاحم مع الواقع».

وأعلق على هذه الفكرة بما يلي:

أ – لم ينفرط عقد تجربة السبعينات ــ اذا كانت هي المقصودة كما هو واضـح ـ فشعـراؤها حاضرون ، بـل إن المجموعـة البارزة منهم، الذين رشحتهم التجربـة كتمثيل عال لها، قد تطوروا تطورات ملحوظـة ، تضع بعضهم في مصـاف الشعراء الكبـار ذوي الانجاز المقدر.

فإذا كان «انفراط العقد» إشارة الى توقف الجماعتين اللتين كان يتحلق حولهما شعر السبعينات (إضـاءة ٧٧ ، وأصوات) فذلك أمر عملي تحكمه شروط خارجيـة وداخلية عديدة ، ولا صلة لـه بالشعر نفسه، فالوجود في جماعة لا يصنع شاعرا مميزا ، والعكس صحيح.

وعلى كل حـال ، فقد عـادت «إضاءة ٧٧» الى الصـدور ثانيـة ، بفكر أرحـب وعافية أنضج، مجسـدة طابع الحراك الشعـري الذي جـرى عبر عقديـن ، مـزيحة عن كـاهلها عـبء الأعضـاء الذيـن لم يتحركـوا مع الحراك و«انفرط عقد» طـاقتهم الشعريـة القادرة على النمـو والتحـول (حسن طلـب وحـده هـو الـذي اعتذر عـن عـدم الاستمرار)، معبرة عن تلاقح الأجيال في الكتابة الجديدة.

ب – هنـاك احتياجـات للبشر ثابتـة في كل مكـان وزمان، هـي الاحتيـاجات الطبيعيـة ولنسمهـا الأولى. وهنـاك احتياجـات للبشر متغيرة تتحول بحسب العصر والمكان والزمان والاجتماع ، ولنسمها الثانيـة. وهناك احتياجات للبشر تتصـل بأوضاع وأحلام نخبـة كل جماعة بشرية، ولنسمها الثالثة. وكل هذه الاحتياجات هي احتياجات حقيقية. والفـن الجميل هو الذي يصـوغ هذه الاحتياجات الثـلاثة في كيمياء حساسة ذائبة.

وقد سعى الفن، عبر التاريخ الى تجسيد هذه الاحتياجات الثلاثة تجسيدا متجادلا متضـافرا، ولكن من منظور كـل عصر وكل مجتمع وكل حركة شعرية لطبيعة هـذه الاحتياجات الحقيقية وسبل تلبيتها أو تفسيرها أو تشخيصهـا. وعليه : فإن الادعـاء بأن هنـاك شعرا لا يلبي هذه الاحتياجات وشعرا يلبيها ، هـو خبط عشواء ينم عن سوء الظـن أو سوء الفهـم . كما أن إحلال الحاجـة الثـالثة محل الحاجـة الأولى، واعتبـار تلك الحاجـات النخبـويـة هي «الحاجـات البشريـة الحقيقية» هو نوع من الاطلاق ينطوي على اختلاط العقل.

جـ – يبدو لي أن النـاقد حينما يقـول أن شعر الشبـاب الجدد يتفاعل مـع احتياجات البشر الحقيقية ، عكس شعر الحداثـة السابق عليه، ينزلق الى وهمين شائهين:

الأول هو الاعتقاد بـأن التعدد وتنوع الدلالة والـوطنية والتقدم الاجتماعي والحرية والعناية باللغـة والشكل الفني ومقاومة السلطة الجائرة (وغيرها مما يعده ريان نفسه سمات شعر الحداثة) ليس من حاجات البشر الحقيقيـة. فإذا لم تكن تلك جميعها مـن حاجات البشر الحقيقية – لمجتمع معين في لحظة معينة – فأين توجد تلك الحاجات؟

والثـاني هوالاعتقـاد بأن حـاجـات البشر الحقيقية لا تتعـدى «الحاجات البيولوجيـة»، وهو اعتقاد سافر البطلان. وحتـى لو كان ذلك صحيحا، فالمؤكد أن الشعر، أي شعر، لا يستطيع تلبية الحاجات البشريـة ، كما يظن ريـان أن شعر الشبـاب قـد لباهـا لأنه «حميـم التلاحم مع الواقع»:

إن الجوعى لا يحتاجون للشعر لكي يـأكلوا أو يأكلوه ، بل لكي تصفو عيـونهم فيروا السبل المؤدية الى رغيـف الخبز. والمحتـاجون للجنـس لا يقرأون الشعـر لكي يمارسـوا الجنس فيـه أو معه ، بـل يقـرأونه لكـي يرهـف جسدهـم وتعمق روحهـم فتغدو شهـوتهم الطبيعية أكثر جمالا ويصبح الجسد البشري عندهـم طريقا من طرق المعرفة.

والمحبوسون لا يحتاجون الشعـر لكي يخرجهم من سجونهم ، وإنما لكي تعلو رؤاهم فيزداد إدراكهم الحق للوسائل التي تحقق لهم الحرية.

والحقيقة أن النظـر الى الشعر بهذه المطابقـة الفيزيقية هـو نوع من أنواع الفهم «البلدي الجلف» للعلاقة بين الفن والحاجات البشرية الحقيقية ، يصعب أن يصدر عن ناقد أو مثقف.

د – كل حركة شعـرية تنطلق من التعبير عن الواقـع وحاجاته البشرية (حسب منظور هذه الحركـة وشروط لحظتها) لكن الفجوة بين الشعر وقرائه هي التي تختلف من مرحلة لأخرى، حيث تحكمها اعتبارات أعم وأشمـل تتصل بظروف المجتمع السياسيـة والثقافية والاجتماعية والنفسية والاقتصادية.

وانحسـار القراء عـن الشعر كلـه (بتياراتـه المختلفة بما فيهـا الكتابة الجديدة) هي أزمة أعمق من أن نفسرها بابتعاد تيار منها عن حاجات البشر واقتراب تيار آخر منها.

وليس مـن المعقول أن نـزعم أن حركـة الشعر الحر قـد انفض عنهـا الجمهـور، بينما دواويـن درويـــش ونـزار تـوزع بـالآلاف وندواتهما تحضرهـا الآلاف . ولا من المعقول أن نـزعم أن شعـر ما بعد الحداثة حميم العلاقة مع الواقـع والقراء – لمجرد أنه يتحدث عن الجسد واليأس ونثريات الحياة العـادية – بينما معظم الجمهور أمي لا يقرأ، ومعظـم المتعلمين يجهلون اللغة ويـزورون عن كـل الشعر، ومعظم محبـي الشعر متجمـدون عند الـوزن، عموديـا أو تفعيليا. ومعظم هـؤلاء وهؤلاء وهـؤلاء فقراء غير قـادرين مـن الأصل على شراء ديوان (ناهيـك عن انخطاف معظم شباب القـراء الى ألوان من السلوكيات والثقافات والفنون البعيدة عن الشعر).

(٣)

الفكرة الثالثة هي قول ريان مستهجنا :

«فقد تصور السبعينيون فن الشعر مستقلا برؤيته وأدواته في سياق الجدل العام مع بقية الفنون والفكر، بحيث تكون هناك حدود بين العام والخاص، فالشاعـر يتفاعل مع كافة الظـواهر التي تحيط به، ولكن هذا التأثر إنما يتجلى مـن داخل قوانين الابداع الشعري في النص».

ولست أدري ما العيب أو التقليديـة أو الفشل في هذا الكلام. إن أحدا لا يماري في أن الفن ظاهرة مـن الظواهر ، ثم إن أحدا لا يماري في أن هذه الظـاهرة لها خصوصيـة تميزهـا عن ظواهـر الطبيعة أو الاجتماع أو المعرفـة. هذه الخصوصيـة هي التي وصفهـا المفكرون «بالاستـقـلال النسبي» – وليـس الاستقلال على إطلاقـه كما جاء في فكرة أمجد .

هذا الاستقلال النسبـي يعني أنها تحتفظ بوجـود «نوعي» بين الظواهر ، فلا هي متشابهة كل التشـابه مع غيرها، ولا هي منفصلة كل الانفصـال. وذلك لأن المعرفـة التي تقدمهـا الظاهرة الفنيـة هي معرفة جمالية ، لا فلسفية ولا دينية ولا علمية.

بهذا المعنى فإن «الفن» هو «حالـة انحراف أو انزياح عميقة» في الفكر والواقع والحياة.

وعلى ضوء ذلـك لا يغدو القـول «بقوانين الابـداع الشعري في النص» قولا مؤذيا للمشاعر مـا بعد الحداثية ولا يغدو معوقا لتطور الفن والحياة.

والأهم أن ذلك كله لا علاقة لـه بأزمة الحداثة الرأسمالية ، لأن فكرة «نسبية استقلال الظاهرة الفنية» ليست فكرة رأسمالية.

وعلى أية حال ، فإذا كان جي ديبور - المرجع المعتمد عند ريان - قد قـرن بين نظريـة الاستقلال النسبـي للفن وبين محاولات عـزل الثقافـة والابداع عـن أرضـها وواقعهـا الفعليين، لاغراض تجاريـة وسياسيـة وأيديـولوجيـة، فذلـك أمر مختلـف عن فهمنـا الصحي لنظرية «نسبية استقلال الظاهرة الفنية».

لقد قام تجار الفن في المجتمع الـرأسمالي والساعون الى الهيمنة فيه بعدة خطوات لتحويل هذه النظرية لصالحهم ، أي لصالح تدمير الانسان والقبض على آليات الواقع: فمـن ناحية ألغوا «النسبية» من هـذا الاستقلال وجـذبوا الفكـرة الى أقصى تطـرفها : الاستقـلال، ليتمكنوا بذلك من «عزل»الفن عـن «حياته» وعزل الحياة عن «فنها»، ليستفردوا بكليهما : يشيئـون الفن ويسلعـونه ويفقـدونه صـدقه وأثره، ويفرغون الحياة من روحهـا لتصير خاوية إلا من آلة تجري وراء آلة. ومن ناحية ثانية حولوا «القوانين الخاصة داخل النص» الى أقانيم لاهوتية مغلقة أشبه بالتعاويذ السحرية ، ليتسنى لهم إدانتها من حيـث إنها «أيقونـة معلقة في فراغ دون جماعـة إنسانيـة ! ومن ناحية ثـالثة راحوا ينعون على الفـن عزلته وغرقـه في تأمل الكلمات لذاتها وفي عمليات التشكيل الصارخ للغة!

ليس من همي ، هنـا ، أن أنتقد تلك الخطوات الخبيثـة ، بأن أقول إن الفن الغربي نفسه قد تجاوز تلك المثالب، أو أنه لا توجد كلمات لذاتها في أي أدب. ذلـك أن همي الأساسي هو التـأكيد على أن تلك الصورة الأيقونيـة الشائهة للحداثة الغربيـة لم تكن هي صورة حـداثتنا العـربية. فالحداثـة العربيـة، التي انطلقـت من مفهوم عربي داخلي يعنـي ثورة العناصر الأدبية الصـاعدة على العنـاصر الأدبيـة القـاعدة في كـل عصر ، أدركـت «الاستقـلال النسبي للفن والقوانين الداخلية لـلابداع» إدراكا يصلها بتراثها النقدي والجمالي البعيد والقريب ، من جهة ولا يدفع ظاهرة الفن من وضـع «التميز» الى وضع «الامتيـاز» بين الظواهر مـن جهة ثـانية . ولا يحجـز قوانين النـص الداخليـة عن قـوانين الواقـع الخارجيـة، أو يضفي الثبـات الأبـدي على هـذه القوانين ليمنـع تغيرها وتبـدلها مع كل مرحلـة حسب الشروط العديـدة للحظة الشعر من جهة ثالثة.

هذا هو النظر المعتدل القويم للمسألة ، أما تلبيس جرائم السوق الرأسمالي في الحداثة الغربية على الحداثة العربية فهو عمل لا يقل عن هذه الجرائم نفسها.

(٤)

الفكرة الرابعة هي تصريح ريان :

«يأتي الشـاعر الى السـاحة الشعـرية بعـد أن استقر المفهـوم الشعري الذي صـدر في السبعينات، والذي تحول الى ما يشبـه قلعة صخـريـة محصنة . ووقف كثير مـن أصحابه مـوقف المقاتـل الذي يسعى لتـأييد تصـوره وتخليده ، دون تـرك أية مسـاحة لتجـربة شعرية جـديدة. وفي هذا السلوك إعـادة تمسك بالموقع نفسـه الذي حاصر تجربة شعراء السبعينات أنفسهم في السابق».

والحق أن مفهومـا شعريـا سبعينيا لم يستقـر في السبعينات ، ولم يشكـل مـن ثـم قلعة صخـريـة محصنـة على النفـس أو دون الآخرين.

إن الأفكار التي نادى بها شعراء السبعينـات في بداية صعودهم الشعـري كانـت هادفـة الى كسر الجمود الـذي ران بسبب مقلـدي الشعر الحر لا رواده والى خلخلة ثبات المفاهيم التي تربط بين الشعر والواقـع السياسي ربطـا ميكانيكيـا ، مع تهميـش الأساليب الفنية والأشكال الجمالية.

على أن شعراء السبعينـات أنفسهم لم يروا هذه الأفكـار قدس أقداس لا ينبغي خـدشه ، ولم يصوروها أو يتصوروها جـامعا لكل حكم مانعا من أي تحرك دونه، سواء بـالنسبة لهم أو للآخرين. فقد راحت رؤاهم في الشعـر - فكرا وابداعا - تتطـور وتتحول. وقبل أن تنتصف الثمانينات كـانت عناصر جديـدة مؤثرة قد دخلـت فكرهم وشعرهـم . (أضرب هنا مثالا واحدا فقط : كان غزو اسرائيل لبيروت وحصارها عـام ١٩٨٢ قد هزت كثيرا فكرة جماليـات الفن ورفعته التشكيلية ، أو مـا يسميه البعض الانعزال الغـامض عن الـواقع، في صالح التعبير عـن الجروح العامة . وهو ما تجسد في العـدد التاسع من «إضاءة ٧٧» وفي نصوص عديدة ودواوين).

أما إذا المقصـود بتلك المفاهيـم المستقرة الصخـرية هو قـولنا «إعـادة الاعتبار للشكـل»، فتلك ليسـت دعـوة صخـريـة ، بل هـي متحركـة مفتوحـة، لأنها لم تقل إن «الفـن شكل واحـد وحيد» دون سـواه. وهو مـا يعنـي أنه ليسـت هناك «وصفـة شكليـة جاهـزة سابقة». والدعوة بهذا، مفتوحة على كـل حركة وكل جيل وهي التي تبرر لشعراء التسعينات - اليوم - اعتمادهم «شكل قصيدة النثر» - متابعين لسابقين - باعتباره شكلا من أشكال الشعر.

وإذا كان المقصود هو قولنا إن الفيصـل في الفن ليس هو - فقط - «ماذا» نقول، وإنما هو كذلك أو أساسا - «كيف» نقول ذلك الذي نقول. فتلك ليست قيلة صخرية من اختراعـاتنا الصخرية ، بل هي «الشعرة» التي تفرز العمل الفني عن غير الفنـي، في كل زمان ومكان. (ولا أخشى من الاطلاق الجازم في الجملة السابقة).

ويتصل بذلك تـأكيدنا السابق - والحالي والـلاحق - على الفارق الجوهري بين «الشعر والشعار». وهو تفريق لا علاقة له بالصخر .

وكلا المفهومين ليسـا نظرية جامدة بقدر مـا هما «مسبار» : ينقذ الشعر من أن يكون معياره الوحيـد هو «الموقف » وإلا صارت المقالات شعرا، وينقذه مـن أن يكون الشعار معياره الوحيد، وإلا صار هتيفة المظاهرات ومشجعو الكرة ومؤلفو اليافطات شعراء.

وهذا المسبار ليـس مصكوكا لحساب شعراء السبعينـات وحدهم ، بل لحسـاب الجميع : فهو الـذي يفرق بين متظاهـري الطلبة والعمال في ١٩٤٦ وبين شعر علي محمود طه ، وهو الذي يفـرق بين «سيد مرعي يا سيد بيه، كيلو اللحمة بقى بجنيه» وبين قصيدة «الكعكة الحجرية»، وهو الذي يفرق بين هلوسة مرضى العصاب الجنسي وبين شعر أحمد يماني.

وأخيرا فإن النظرة القـائلة بأن الفن ينهض على الطـرائق المجازية والرمزية في تعبير المبدع عن موقفه ، ليست إلهاما من إلهاماتنا النبوية ، بل هـي استخلاص علماء جمال لمسـار الفن ومسيرتـه . وقد فهمنـاها الفهم الـواسع المتغير، الذي لا يجعلهـا دائرة محكمة الاغـلاق، مقدمين تفسيراتنـا المختلفـة والمتباينـة لها: بـدون أن نحشر أنفسنـا أو نحشر الآخـرين في هيئـة واحدة للمجـاز أو صـورة وحيدة للـرمز . (ألسنـا أصحاب التعدد؟).

وقد التقط شعراء التسعينات هذا الفهم الواسع المتعدد (على عكس أمجد ريان نفسه) وأسسوا عليه عملهم الذي ينهض على المجاز والرمز، ولكن في صـورة مختلفة جـديدة لكليهما وهم في ذلـك متابعـون لبعض تحولات الأجيال السابقة:

فبدلا من المجـاز التصويري يذهبون الى مجاز المشهـد ، هذا المجاز الذي بدونه يصبح المشهد مجرد قطعة فوتوغرافية بائسة.

وبدلا من رمز التمثيل والكناية، يذهبون الى رمز التفاصيل اليومية أو رمز الجسد أو رمز السخرية . وبدون هذا الرمز يصبح عملهم مجرد «طق حنك» أو عواء بيولوجي جنسي، أو نكتة هزلية مائعة.

أما زعم أمجد ريـان بأن شعراء السبعينات لم يتركوا أيـة مساحة لتجربة شعريـة جديدة فهو هزل من الهزل. أكتفـي في نفيه بمثال واحد فقط أوجهه للقراء : إن تصفح أعداد مجلة «أدب ونقد» التي يشارك أحد شعراء السبعينـات في إدارتها ـ هو كاتـب هذه السطور ـ منـذ عام ٨٧ حتى الآن ، سيظهر بجلاء فاضح أن معظـم شعراء الأجيال الجديدة قد تدشنت فيها وبدأت أولى الخطـوات على صفحاتها. كما أن تصفح العدد الجديد من «مجلة إضاءة ٧٧» يظهر النتيجـة نفسها (ولن أشير بالطبع الى المقالات النقـدية التـي كتبها بعض أولئـك عن بعـض هؤلاء ، ولا الى مجلـة «ابـداع»، ولا الى المؤتمرات والنـدوات التـي يـرشـح شعـراء السبعينات لها الشعراء الجدد).

(٥)

الفكرة الأخيرة التـي أود التعليق عليهـا في كتاب أمجد ريـان «من التعدد الى الحياد» هي تقريره أننا أمام النص الجديد «نكون ضد البلاغة والجمالية» ونكون أمـام لحظة حقيقية غير قابلة للتأويـل، من حيث إن تأويل العمل الأدبي يعني التخلي عنه وإسقاطه خارج ذاته».

وأوجز ملاحظاتي فيما يلي:

أ ـ ليس هناك نص أدبي ضد البلاغة أو ضد الجمالية، لأن النص ـ ببساطة وبجزم ـ هو بلاغته وجماليته.

نفهم أن يكـون النص ضد البلاغـة الميتة وضد الجمالية القـديمة. ذلـك أن البلاغـة في ذاتها والجماليـة في ذاتها ليستـا علامـة على العقـم والتكلس. إنما العقم والتكلس يكمنان في صورة بعينها من صور البلاغة والجمالية ، وهي الصورة التي ينتفض عليها الشاعر المجدد، خالقا لهما صورا جديدة غير مستنسخة.

ب ـ الشعر الجديد، إذن «جمالي» ، لكنه يقوم ـ منذ فترة غير قليلة ـ على جماليات مختلفة عن الجماليات التقليدية. وهذا ما يقوم عليه شعر التسعينات كذلك: لكنـه يعتمد جمالية التوتر لا جمالية الانـدياح، بلاغة التقشف لا بلاغـة البذخ، جمالية الشر لا جمالية الخير، جماليـة النثر لا جمالية الخليـل، بلاغـة السرد لا بلاغـة التغني ، جماليـة التعاكـس لا جمالية التوافق.

والحق أن الزعـم بأن شعـر شباب التسعينات خـال من البـلاغة والجمالية ـ بإطـلاقهما ـ ينطـوي على إساءة فهـم هذا الشعـر، وعلى تصغير شأنه، بإهمال إضاءة المسعى الجديـد الذي قدّم فيه هذا الشعر بلاغته وجمالياته المختلفتين عن مثيلتيهما البائدتين.

جـ ـ وعليه فإن رفض «التقنيـات» الفنية في الشعر ، على إطلاقها ، هو وهـم مثالي موغـل وشعر الشباب نفســه يدحـض هذا الوهـم ، لأنه ينهض على العديد مـن «التقنيات» الفنية، لكنها تقنيات تخالف مـا توافق عليه الآخرون. وهو ما يقتضي من الناقد ـ إذا كان حماسه للشعر الجديد ليس مجرد قناع لسب السابقين ـ ان يكشف عن هذه «التقنيات»، ويشرح الفارق بينها وبين التقنيـات الجاهزة كالوصفـة الطبية ، لا أن يسارع الى نفي وجودها كأنها رجس ينبغي غسل النص منه.

د ـ كل نص شعري حقيقي قابل للتأويل، لأن النص الحقيقي هو ذلك الذي يبتعد عن جسد صاحبه أو مـوقع قدمه بمسافة «انحراف أو انزياح» مشابهة لمسافة الانزياح التي يخلقها النص نفسه لحظة رصده للمشهد أو للنفس . هذه المسافة هي التي تسمح بوجود «آخرين» يرون في النص شيئا من مشهدهم أو أنفسهم.

عبر هذه المسافة البسيطـة يقع التأويل، الذي بدونـه يموت النص بالسكتة ، بعد خروجه من صاحبه.

هــ ـ ليس صحيحـا أن تـأويـل العمل الأدبي يعنـي التخلي عنـه وإسقاطه خـارج ذاته. ومع احترامنا البـالغ للناقد الغـربي الذي اقترض منه أمجد ـ لا شك ـ هذه الجملـة اقتراضا غير حسـن. بل إن العكس هو الصحيح ، من حيث إن تأويل النص يغنيه ويجدده، ويجعله قادرا على أن يعيش لأكثر من دقيقة قادمة، وملبيا لحاجة شـخص آخر غير صـاحبه. كما أنه يفسح دورا للقـراء . هؤلاء القراء الذين يقصيهم انعـدام التأويل وانغلاق النـص على صاحبه عـن المشاركة . وهو مـا ينذر بالعـزلة بين النص والقراء التي زعم البعض أنها كانت أحد مظاهر أزمة الحداثة.

لذلك فالتأويل إيمان بالنـص وليس تخليا عنه، وهو وضـع للنص في قلب «ذاته» الحقـة وليس اسقاطا له خارج ذاتـه ، ذلك أن ذات النص هي أوسع دائما من ذات صاحبه ، بمجرد انتهاء المبدع من عمله.

و ـ والناقـد أمجد ريان نفســه يفعل ذلـك مع شعـر الشباب، وكتابـه كله ليس سـوى تأويله لهذا الشعـر : يشرح ويفسر ويحلل (بصرف النظر عن المستـوى التبسيطي المدرسي الذي يصنع بـه كل ذلك)، «ويتخلى عن النصوص ويسقطها خارج ذاتها».

وهو ـ في رأيي ـ يتخلى بالفعـل عن النصوص ويسقطها خارج ذاتها ، ليس بسبب تأويله لها، وإنما بسبـب أن تأويله لا تكاد تكون له صلـة بها. فما أبعد الشقة بين حـديث أمجد عـن النصوص وبين النصوص نفسهـا . وكثير منها جميل بحـق ، يستحق قـراءة جادة بحق.

ذاكرة النص

القرائن الزمانية



القرائن المكانية

محمد معتصم *

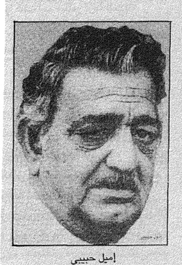
١ - الصوت الملحمي :

«أبلغ عني
أن الراحل قد يهلك
لكن الرحلة تبقى! » (١) ص١٣.

ثمة نقط كثيرة يلتقي فيها مريد البرغوثي في ديوانه مع إميل حبيبي (٢) في روايته التي بين يدي الآن..

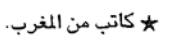
الشخصية المحورية في الديوان والرواية، شخصية سعيد القروي وكلاهما يتجشم رحلة طويلة وعسيرة نحو «فتاة النبع الأول» في الديوان ونحو «يعاد» في الرواية.

والرحلة تؤرخ لشعب، نجد ذلك واضحا في العملين من خلال قرائن لغوية (لسانية) أو غير لغوية (خارجية) وهذا النوع طاغ على خطاب الرواية والديوان،سواء تعلق بالزمان أو بالمكان . نذكر مثلا من الديوان هذه التواريخ الزمانية الدالة : سبتمبر ١٩٣٥، أكتوبر ١٩٣٥، نوفمبر ١٩٣٥، ١٩٣٦م، ١٩٤٨ مذبحة دير ياسين ومعركة القسطل ١٩٤٧، سبتمبر ١٩٧٠م.. هذه التواريخ قرائن غير لسانية تربط المتخيل النصي بمرجعه الواقعي.



إميل حبيبي

وفي الرواية نجد هذه التواريخ مهيمنة كذلك. إلا أننا سنركز على النمط الآخر من القرائن ،وهو القرينة المكانية. فسعيد أبو النحس المتشائل يحفظ في ثنايا ذاكرته أسماء الأحياء والقرى بالحرف ويحاول ألا ينسى شيئا. ولا يفتأ يبحث عن الفرص ليضمن السرد هذه المواقع سواء ما تعلق بالموقع الفلسطيني أو ما يوجد خارجه (صور، وبيروت..) ويؤكد على الاسم رغم التحريف الذي قام به الاسرائيليون بعد الاحتلال. وعندما يتورط في المطب/ الحديث مع شخصية «الرجل الكبير» وهو صهيوني يرأس على سعيد وصاحبه «يعقوب» العميل لدولة اسرائيل وهو معاد نحو سجن «شطة» يقول : «فإذا نحن على مفترق الطرق بين الناصرة ونهلال. وقد عرجنا على طريق المرج، مرج ابن عامر. وكان الرجل الكبير يؤشر لهم، من وراء الزجاج الفاصل ما بينه وبين عربة الكلاب، فانزلوني وحشروني الى جانبه، بينه وبين السائق، فاسترحت وتنهدت واستنشقت الهواء النقي وقلت : مرج ابن عامر.



★ كاتب من المغرب.

«فزجرني وقال: بل سهل يزراعيل».

«وقلت مراضيا» : «ومـا يهم الاسم» كما قال شكسبير؟ وقلتها بالانجليزية ... » [٣]. ص ١٢١.

لهذه القرائن الزمانية والمكانية [٤] الخارجية (غير اللسانية) دلالة كبرى في تصنيف نمط الخطاب في الرواية، وحتى القصيدة، وهي التي أسبغت على القصيدة الطابع الملحمي [٥] وعلى الرواية الطابع الواقعي والتأريخي. وإن كان هناك مجال للخلق فنحن نسميها سيرة ذاتية؛ سيرة وطن وسيرة شعب.

٢ – اللغة الرمزية :

أ – «بعثت ريح المنافي
صور القتلى
وصرخات المواليد
أتيت
تركتني حلوة النبع
فلم أحفظ هواها ذات يوم
فخرجت
قلت من أجدر مني بالجميلة [٦]». ص ٥٢ ، ٥٣.

ب – «أنقذتها من هذه السنوات العشرين المريرة ، فبقيت يعاد صبية في العشرين وبدون عشريني، عادت إلي كما كانت، هي هي، تضحك وتبكي، تتحدى وتحب، وتناديني : سعيد!

«سعيد أنا يا عالم! اسمعي يا دنيا، من الخط الأخضر حتى الأفق الأزرق، القفار والحقول، القبور والسماء، لقد انطلقت خارج الساحتين حرا، الداخلية والخارجية أصبحت حرا» [٧]. ص ١٣٤.

لا فرق في الجوهر بين حلوة النبع ويعاد، فهي جوهر واحد. وحافز يقف خلف سعيد القروي ابي النحس المتشائل. التقى سعيد يعاد أول مرة وهو في طريقه الى بيروت مع صديقين له لجلب السلاح. وأسرته بجمالها وفتنتها. نقرأ: «وإذا بفتاة في مثل عمري، تنادي والدها: هذا شاب مجاهد من فلسطين فيجيبها الفلاح من بعيد : اسقيه وأطعميه ، فتتجاذب أطراف الحديث، فأقع في حبها ، فتقول أن اسمها غزالة، وأنني غزالها . فقد كنت خلب بنات.

«فاعدها بأن أعود إليها بعد أسبوع ومعي السلاح والذخيرة، فالتقيها تحت هذه الدالية.

«فقالت إنها ستخبر والدها بالأمر، فلن يمانع بأن يخطبها شاب حلو من فلسطين.

«فأنحني عليها كي أقبلها، فتنفر غزالة ضاحكة وهي تقول، عد أولا من بيروت . فلا أتبين سبب صدها، ولكنني أسرع كي ألحق برفيقي» [٨]. ص ٣٩ ، ٤٠.

التقاها للمرة الثانية عندما زارته مع اختها في بيته بحيفا في مساء الجمعة ، عشية السبت، (١١ آخر شهر في سنة ١٩٤٨). عندما اتهمته بالخيانة وفقدها عندما أمسك بها العسكر في بيته، ثم سيلتقيها وهو خارج من السجن (الساحة الصغيرة الداخلية) الى السجن (الساحة الكبيرة، الخارجية) وسيفقدها بالطريقة نفسها، بعد أن تعترف له بأنها ليست يعاد (الأولى) بل ابنتها، وهو الآن ينتظر يعاد الثالثة.

على العموم ففتاة النبع أو حلوة النبع أو يعاد رموز دالة، بل هي رمز واحد دال. ويمكن الوقوف على دلالته من خلال القرائن الزمانية والمكانية اللغوية وغير اللغوية في النص.

٣ – بداية ونهاية :

يبدأ الديوان بكلمة «نتغير» وتصر الرواية عليه وتؤكده من خلال بناء السرد. ومن خلال تعاقب الأحداث على سعيد أبي النحس المتشائل. فبعد التقائه في السجن بسعيد (أخ يعاد؛ يبرز هذا الترابط العضوي بين سعيد ويعاد ، كما يؤكد على رمزية الاسم) ـ قرّ عزمه على عدم التراجع والعودة الى الخضوع . استمع إليه يصرخ في وجه الرجل الكبير : «حلوا عني واركبوا غيري!» [٩] ص ١٣٠. ولم يفزعه الوعيد والتهديد. قد تغيرت شخصية سعيد.

لكن كيف انتهى به الأمر؟ في الديوان تلاشى سعيد القروي ولم يترك خلفه إلا العديد من الأصوات. كل صوت يؤكد على بقائه في الذاكرة. بعضهم شاهده يقاوم بالصمت خبير التعذيب. وبعضهم شاهده يقاتل في تل أبيب. وبعضهم شاهده يغني موالا عند النبع وبعضهم شاهده بحيفا، وآخرون بالقدس، ووادي عربة... الخ.

فالصوت امتداد لوجود صعب. وجود في أصل الانسان، في كينونته ، وفي غيابات الذاكرة والأرض والتاريخ.

وسعيد أبو النحس المتشائل تمسك بالخازوق وكلما ناداه صوت للنزول تشبث بموقعه ولما يئس منه الجميع تركوه يحلق عاليا، يلفه البرد والوحشة ، أما الآخرون فكانت الزغاريد تنطلق منهم كالرصاص وكشموع العيد تدفىء أجسادهم.

وسعيد أبو النحس المتشائل انتهى الى غيمة تحجب على

هـؤلاء القوم أشعـة الشمس ، يقـول : «ورأيت يعـاد ترفـع رأسها الى السماء وتشير نحونا وتقول:

«حين تمضي هـذه الغيمـة تشرق الشمـس!» [١٠] ص ١٥٢.

٤ – الخطاب المزدوج:

تعتمد الروايـة على خطاب [١١] مزدوج مركـب لا يمكن الوصول الى حقيقتـه إلا بعد عناء وتمعن. فهـو يتأسس على رؤية مزدوجـة ، ووعي مركب. فسعيد أبـو النحس المتشائل رغم السلوك الذي تحمله شخصيتـه وما وصفه به الراوي، وهو الشخصية ذاتها لأن الـرسائل موجهة منـه الى معلمه ، أقول هذه الشخصيـة مركبة ، فهي تحمل في ذاكـرتها تاريخ شعـب ووطن. لكـن سلوكهـا منـاقض لهذا التـاريخ. فهـي تساعـد دولة اسرائيـل على طمس معـالم الشعب والـوطن . وبالتـالي طمس تلـك المعالم في الـذاكرة والتـاريخ وإن كـان سعيد سـاعدها على المستوى الأول (الـواقع) فإنـه لا يسمح بمحوها من ذاكرته.

٥ – ذاكرة النص:

رواية اميـل حبيبي رواية ذاكـرتها خصبة وضـاربة في عمـق المتخيل العـربي والانساني. وذاكـرة النص نعنـي بها الحوافز اللاواعية والواعيـة في آن والمتحكمة في بناء الخطاب والقصة. والنبع الـذي يتدفق منه مـاء السرد. واليد المتحكمة في أنماط العـلاقات بين الشخصيـات. وأنماط العلاقـات بين الشخصيات والأحداث.

٥ – ١ – الخطـــاب [١٢] :

على مستوى الخطاب أولا نجـد الرواية ترتبـط بخطاب الرسالـة: الذي ساد في الغرب في القرن الثـامن عشر. ويمكن الرجوع بـه الى رسائل أخرى ظهرت عند العـرب بعد وأثناء القرن الثـاني الهجري. وخصوصـا بعد الخلافات الكـلامية وتأجج الصراع السياسي حـول الخلافة وعليها. هذا العنصر يؤسـس ميثاقا عضويـا مع المتلقي ، فيحيلـه على مرجعين ، وهما ينبنيان على نمـط خاص من العـلائق بين الشخصيات والأحداث . فالشخصية المحورية في هذا النمط من الخطابات تكـون هي الـراوي ذاتـه أو كاتـب الرسـالـة. وهذا يحيلنـا مباشرة على الكاتب الواقعي لا الـورقي ، ويشدنا داخل إطار البلاغـة التشبيهية القـريبة أو الملتصقـة بالـواقع. فـالراوي (كـاتب الـرسالـة) شخـص واقعي عـاش في زمان ومكـان معينين من هذه الأرض. وكتحفيز واقعي يؤكد هذا التصور، نجـد الكاتـب يضيف «فصـلا» أو تعقيبـا على ما كتـب تحت عنـوان: «للحقيقة والتـاريخ» يـوهمنـا فيها بـأن سعيدا أبـا النحس المتشـائل ، شخص عاش بفلسطين وقضى حيـاته في ملجأ لـلأمراض العقلية. (وهذا يـزكي وضعا تاريخيـا آخر، بالهامشية). تعرف (المرسل إليـه، المعلم) على تلك المعلومات وتوصل إليها بعد فحصه للرسالة وختم طابعها البريدي.

هـذه العناصر، تماثـل الـراوي والكـاتب والتحفيـزات الواقعية بـالاضافة الى القرائن الـزمانية والقرائن المكـانية غير اللسـانيـة هـــي التـي تعطـي للـروايـــة الفلسطينيـة خصوصيتها.

٥ – ٢ – الشخصيات والأحداث :

الشخصيـات مقيـدة بنمـط الخطـاب. وهـي محدودة . يحكـي عنها ولا تحكـي عـن نفسهـا إلا قليلا. لأن العـلاقـة البارزة في هذا النـوع من الخطابات تكون خطيـة وتربط بين المرسل والمرسل إليه بارتباط عضـوي. فالمرسل يتحدث عن شخصيات داخل الـرسالـة، لا يشاركها المشـاركة الفعلية في بنـاء القصة. ولكـن ليؤثـث بها فضـاءه. ويتحدث عنهـا الى المرسل إليه لارتباطها بحدث أو أحداث معينة تخص المرسل. مع العلم أن هناك امكانيات أخرى يمكن أن يلجأ إليها الكاتب (المرسـل) ليحـرر شخصياتـه ، كـالـوقوف على تـاريخهـا ودراسة سلـوكياتها . وهذا نلمسه في الـرواية عندمـا يتعلق الأمر بيعـاد مثلا. فنحن نتوهـم أن يعاد التي التقت بـه وهو خارج مـن السجن هـي يعاد الأولى. ويفـاجئنا بـأنها ابنتها. وأن الـزمن فعـل فعلـه وتغير كـل شيء. والواضـح أن ميل الكاتـب الى هذا التوجـه هو الفكـرة النواة التي يـريد التعبير عنهـا. وهي أن يعـاد ستظـل صبية طـافحـة بـالحياة ، مـع الاعتبار الرمزي للشخصية.

هذا يحيلنا أيضا على نمط الشخصيـات في الرواية . فهي من خلال أسمائها تحتمل القراءة الثانية أكثر من الأولى. بدءا مـن سعيـد أبي النحـس المتشائل الى يعـاد ومـرورا. بـولاء وباقية ثم يعقوب والرجل الكبير.

أما الأحـداث أو ما تسميـه الروايـة بالـوقائع الغـريبة، فإنها تستمـد غرابتهـا ليس مـن عجائبيـة الشخصية التـي انحدرت إلينـا من الأسطورة والخرافة الشعبيـة والحدوتة. وإنما من التحولات الجذرية في بنـاء الشخصية المحورية، إن كانت الشخصيـة الخرافية تطمح الى احتواء العـالم وتميزها بـالقـوة والضخامـة . فـإن شخصيـة رواية اميـل حبيبـي «سعيد» تمتاز بهذا الجمع الغريب بين سلوكين مختلفين.

إن الغرائبي في الرواية الحديثة يتأسس على الصراع بين القيم وازدواجيـة السلوك. والتصـادم الواقـع في الشخصية بين منطقي الرغبة والواقع.

الملاحظ أيضا أن الشخصيات عـادية ويمكن أن نجد لها

شبيها في الواقع . بخلاف شخصيات الخرافة الشعبية والحدوتة والأسطورة.

٦ – الفضاء العضوي والمتخيل :

كل عمل (نص) بناء لغوي . وبالتالي فهو عملية احتواء الواقع في صلابته ومحاولة تكثيفه . أو هو في النهاية متخيل. لذلك كل عمل يتأسس على واقعين . واقع صلب يحال عليه من خلال القرائن الزمانية والمكانية غير اللسانية وواقع متخيل نستدل عليه من خلال القرائن الزمانية والمكانية اللسانية.

نمثل الآن لهذه القرائن من النص مثلا، وكقرينة زمانية غير لسانية تحيل على الواقع الصلب الذي لم يتحول بعد الى متخيل نجد هذه العبارات الدالة [١٣] : «كنا ثلاثة شبان زملاء صف واحد فقررنا في نهاية الاضراب الكبير ١٩٣٩ أن نعبر الحدود الى لبنان فنزور دار القيادة في بيروت نطلب سلاحا». ص ٣٩. كذلك نقرأ: «وأكدوا لي دابة هبطت على ظهرها الى كفر ياسيف.. وكان ذلك في صيف ١٩٤٨ . وعلى ظهر الجحش من أبوسنان الى كفر ياسيف احتفلت بصيفي الرابع والعشرين» ص٢٠.

فالتواريخ المدونة أعلاه هي ما يسمى بالقرائن الزمانية ذات البعد الواقعي غير اللساني. لأنها تحمل معاني خاصة. وتواريخها تحيل على وقائع في التاريخ والواقع.

المعطيات نفسها تطبق على القرائن المكانية غير اللغوية، ونجدها في النص الأخير – أعلاه – كالحديث عن مواقع موجودة حقا ويمكن التأكد منها على مستوى الواقع. ككفر ياسيف وأبوسنان. أو مثلا هذا المقطع : «قطعت الحدود في سيارة دكتور من جيش الانقاذ كان يغازل أختي في عيادته في وادي الصليب في حيفا». ص ٢٠. القرائن التالية تؤكد على – أو تحاول اقناعنا – الوجود الحقيقي للعيادة ، وهي (القرائن) : «وادي الصليب» و«حيفا». ويحاول الكاتب أن يقنع المتلقي بواقعية ما يكتبه وأن الأمر لا يتعلق بعملية تخييل «مجرد» أو انتاج خطاب بل إقرار حقائق.

كمثال على القرائن الزمانية اللسانية المرتبطة بالمتخيل وتنتسب الى الخيال وابداع الكاتب نذكر [١٤] «وبتنا في معليا حتى استيقظت قبل الفجر على همس صادر عن سرير الدكتور الى جانبي» ص ٢٠. نضيف : «ولكنني لم أنم ، ففي تلك الليلة ، في ساعة الفجر الكاذب ، شاهدت الاشارة الأولى من الفضاء السحيق». ص ٣٤.

نلاحظ أن الألفاظ الدالة على الزمان أو القرائن الزمانية عامة جدا ولا تتعلق بشيء يمكن التأكد منه في كتب التاريخ أو الواقع . مثلا هذه التعابير «قبل الفجر» و«تلك الليلة» و«ساعة الفجر». وهذه قرائن لسانية وتتجلى بقوة في التعبير «تلك الليلة» . فنحن نتساءل أية ليلة؟ وأن كل الليالي، كل ليلة تصلح موضوعا للكلام. وبذلك يكون هذا التعبير حافزا على تدفق السرد . لأن السرد يحتاج الى تركيب لغوي يستند عليه وتركيب آخر يكون امتدادا له.

وكمثال على القرائن المكانية اللسانية نورد هذه الجمل:[١٥] «وهكذا، يا محترم ، تحولت عن طريق بيروت يسارا، فدخلت في أزقة عكا، ودرت حول المسجد حتى حارة الخرابة» ص ٤٢. ثم : «وهو يتقدم نحوي وأنا أتقدم نحوه، حتى التقينا في منتصف الفسحة بين بقية السور يمينا وبقية السور يسارا على أرض حارة الفاخورة» ص ٤٣.

نلاحظ مثلا المثال الأخير وخصوصا هذا التعبير «التقينا في الفسحة » ثم «تحولت عن طريق بيروت يسارا». فهذه التعابير لها دلالة لسانية وهي نتيجة الخيال (اللغة) وتظل متداعية – ما عدا ذكر حارة الفاخورة لأنها لا تحدد مكانا معينا. وإن كانت مجالا تحدد من خلاله وضعية المتلفظ.

عموما فالفضاء في العمل (النص) الروائي يتوزع على ما هو لساني محض وما هو غير لساني. وهو ما سميناه بالعضوي والمتخيل. وتلك القرائن عندما تهيمن الواحدة على الأخرى ينسب إليها العمل. والنص الروائي عند اميل حبيبي تهيمن عليه القرائن الخارجية غير اللسانية. وهذا يمكن أن يشمل أهم الانتاج الابداعي الفلسطيني . ولذلك نعتته بأنه ذاكرة أو يحمي ذاكرة من الضياع.

٧ – التحولات :

تسجل الرواية عددا من التحولات على مستوى الشخصية والحدث فسعيد أبوالنحس المتشائل تحول من وضعية ملتبسة الى وضعية صريحة وإن كانت سالبة كما ذكرنا، هاته الشخصية كان لابد أن يتغير مجراها. لأن التراكم كان مهددا باللغم الذي طمره في أعماق الذات. وهذا اللغم هو وخز الذاكرة. وتعاقب الأحداث على شخصية سعيد ابي النحس المتشائل جعل كوامن اللاوعي تصدر عن الذات بالرغم منها. وإن كا ن على نحو لا واعي،. أو ملتبس. وعندما أصبح خطابه وسلوكه يحتملان الشك نبهه صاحبه «يعقوب» وعندما رفع العلم الأبيض فوق بيته بحيفا قرئت رسالته – تلك – على نحو عكسي، أي من منظور المحتل لا المهادن والمخاتل. فزج به في السجن. وكان السجن مدرسة تعلم بها مباديء الحرية والكرامة والعزة وتخرج فيها، لكن هل من السهل على المرء أن يستوعب الأشياء – الدروس – دفعة واحدة؟ هل يمكن أن يستسيغ طعاما لذيذا وحاميا مرة واحدة دون أن يترك آثارا؟ سعيد القروي [١٦] لم يستطع

ذلك. وكان الدرس أكبر منه. فلم يتعلم إلا أول المبادىء. وهو التخلي عن خدمة الآخر وطرد الفزع والخوف، والتأكد من أن الحق معه. وأنه صاحب الحق الأكبر.

هذا التحول ضاعف منه وعجل به ما تلقاه من احباطات وصدمات (اقتلاع) يعاد بالقوة أمام عينيه ومن قلب بيته وانفلات «باقية» من بين يديه وانصهارها في مياه البحر وتدفقها وجريانها بين ضفتيه وتحول ابنه «ولاء» عنه وقيامه بما لم يستطع هو القيام به ولا حتى فهمه أو استيعابه.

مادام التحول لم يطل مستوى الفعل عند هذه الشخصية فإنه طال الوعي. ومن ثم ظل هذا الزواج مستحيلا في الذات. الزواج بين الوعي والفعل. وظلت الرغبة أقوى من «الواقع». وعسر على الذات خلق توازنها الأساسي.

يعاد عرفت تحولات أيضا لكن على المستويين معا. على المستوى الفعلي وعلى مستوى الوعي. نستمع إليها وهي تحاور سعيدا :

وأما يعاد فجلست على مقعد ووضعت رجلا على رجل، جلسة الرجل، وقالت : قم وناولني سيجارة ولا ترع!

– فيأخذونك كما أخذوك في تلك المرة.
– أخذوا والدتي تلك المرة.
– فيأخذونك هذه المرة .
– الأمر هذه المرة غير تلك المرة.
– ولكنهم لم يتغيروا.
– إذا لم يتغيروا فهي مأساتهم. أما نحن فتغيرنا.
– لن تستطيعي أن ترديهم . وسوف يأخذونك مني.
– الى أين؟
– الى ديار الغربة.
– بل أنا راجعة إليها «أخذوني أم تركوني . فهل لديك من حل؟
– أن نختبيء لدى الجارة.
– الى متى؟
– نفعل ما فعله الشيخ الضرير في قرية السلكة [١٧].
– عشرين عاما أخرى؟
– حتى تتغير الأمور.
– فمن يغيرها؟
– أخوك سعيد قال : الشعب.
– الشعب وهو مختبيء؟
– أنا وأنت نختبيء . أما أخوك سعيد فيكافح.
– فيهدي الحرية الى المختبئين؟

«وضحكت متهكمة ثم قالت : إذا عشت يا عمي سعيد فستكون ابن سبعين عاما حين تلتقي يعاد الثالثة. ولن تعرفها ولن تعرفك» [١٨]. ص ١٤٧.

نسجل حدة السؤال والمجرى الزمني فالموقف عند يعاد والنص لا يحتاج منا الى تعليق.

أما التحول الآخر الذي شهدته يعاد هو الانبعاث. لكن هذا الانبعاث وإن كان قد حافظ على حيويته وفتنته فإنه تجدد على مستوى الرؤية والموقف من قضيته . ثم هو قياس لمجرى الزمن. وتأكيد على الفعل التاريخي والحتمي. وأن كل ما وقع في الماضي رغم قساوته اضاء الذاكرة وأجلى الطريق أمام الذات.

إن الفعل الزمني له دوره في التغيير سواء المتعلق بالشخصية سلوكا ووعيا. أو المتعلق بالحدث الكلامي ذي المراجع الخارجية (الحدث التاريخي).

٨ – البنيات الأساسية :

لماذ كتبت هذه الرواية ؟

لا شك أن أي عمل ابداعي له مقاصده المعينة. والجلي أن الابداع الفلسطيني يمتلك أكثر من وازع على التأكيد على هذا التصور. في دراسة سالفة [١٩]، وهي دراسة تحليلية لقصيدة مريد البرغوثي استنتجت البنيات التي يقوم عليها الخطاب الشعري وهي بنية الحنين وبنية التجاوز والتخطي فبنية الاصرار والاستمرارية.

ورواية اميل حبيبي [٢٠] لا تزيغ عن هذا الهدى. فهي تتناول القضية من وجه آخر ولكن لا تنفي البنيات الأساسية المتحكمة في الخطاب الابداعي ـ الفني الفلسطيني. فهناك وضع غير مرغوب فيه إنه وضع الاحتلال . وهناك رغبة لتجاوزه الى غيره الى الحرية والاستقلال.

والشخصيات في الرواية تنزع هذا المنزع، فهي ترفض وضعها وتريد أن تحرر الذات من الاغلال . وأن تنطلق الى العالم الواسع. وأن تمارس حقها في الحياة وتفسح مجالا أخطر للكينونة كي تنمو كأغصان الزيتون وتزهر مع الربيع، بل تظل مزهرة وخضراء تفوح عطرا مقدسا أكثر مما كانت عليه عندما كان الفجر صادقا والماء يتدفق رقراقا تكاد البسمة تنفلت من بين شفتيه كلما رأى عاشقين يختلسان القبلات عند الصخور التي يجلس عليها الآن سعيد القروي منتظرا فرحة الغوص تحت الماء في الأعماق ليخرج الكنز [٢١] وحتى يحفظه من المصادرة.

إن ما وقفنا عليه عند حديثنا عن التغير والتحولات هو ذاته ما يؤكد البنيات الأساسية للكتابة الفلسطينية وهي : الحنين والتجاوز التخطي فالاصرار والاستمرار حتى الحرية.

٨ – ١ – بنية الحنين :

البنيات في العمل الابداعي يمكن الوقوف عندها كحوافز ذرية إذا اعتبرناها الأساس الخفي لتحريك السرد سواء المتعلق بالخطاب أو المتعلق بالقصة. في سرد الخطاب نلاحظ أن الحنين للعودة الى الوطن الحر هو أساس كتابة الرسائل الى المعلم. وهو الذي صمم نمط العلاقات بين الشخصيات . وجعل الشخصيات الأخرى بالنسبة لسعيد ـ عدا يعاد ـ تقوم فقط بأدوار عاملية قصد تجلية المسار السردي الخاص بالذات المحورية ، ذات سعيد لأنه هو الكاتب وهو الذي يحكي من منظوره الخاص ومن وضعية خاصة كذلك.

أما السرد كقصة ، فالحنين حافزه الذي فكتابة الرسائل الى المعلم جاءت بعد الاختفاء . أي أن الحنين هو الذي أرّق بال سعيد حتى كتب كتبه الثلاثة الى المعلم يحكي فيها الوقائع الغريبة.

يتجلى الحنين الى الوطن من احتفاظ ذاكرة سعيد بأسماء القرى والأحياء في فلسطين، رغم طمس أسمائها ومعالمها على الخريطة «الجديدة» واحتفاظه بتواريخ لها معانيها في مسار تحوّل القضية الفلسطينية.

٨ – ٢ – بنية التجاوز والتخطي :

تعرف الشخصيات المحورية تحولات في مسارها والسرد لا يعرف التبدل . لأنه مرتبط بالخطاب، نوع الخطاب (الرسالة) . ووضعية المتكلم فيه (الاختفاء والتلاشي مع الزمن المتحول).

فشخصية سعيد بعدما تراكمت عليها الأحداث فاضت بحملها لما رأت سعيدا في بلاطه [٢٢] (زنزانته) يرتدي لباسا أرجوانيا وثابتا على/في مواقفه . فأدركت (الشخصية) وضعيتها الشاذة تاريخيا ووجوديا أو داخل السياق الحضاري لشعب برمته، وداخل سياق مجتمعي لفرد هو سعيد المتشائل.

ويبقى التخطي على مستوى الوعي ، كحلم كافتراض وكممكن تطمح الشخصيات الى تحقيقه مستقبلا. لكن كيف؟ وبأية طريقة؟ هذا ما يحتم على البنيات الفكرية في العمل الابداعي الفلسطيني إضافة الى بنية أخرى هي . بنية الاصرار والاستمرارية.

٨ – ٣ – بنية الاصرار والاستمرارية:

وهي الاصرار على الحلم ، على الممكن والاستمرار في تحقيقه وتحويله الى واقع ، الى وجود حقيقي ملموس.

تمثل (يعاد) هذه البنية وسعيد (أخوها) فباقية وولاء،ثم الشاب الذي يتأبط الجريدة. يعاد باصرارها على العودة الى الوطن من المنفى والملجأ. واستمرارها في التحول حتى تظل صبية كلها حياة وحيوية. سعيد بإصراره على أن الشعب الفلسطيني هو الذي سيقاوم من الداخل والخارج حتى يحقق استقلاله . ويستمر على موقفه . الشاب يصر على تأبط الجريدة ويستمر في التجول في الشارع لأنه الحقيقة بالنسبة لنفسه. ولا يصر على افشاء السر والاحتفاظ بكنز والدته. وباقية تصر على مرافقة ابنها وترك زوجها المتخاذل لاحباطاته وهواجسه.

الهوامش :

١ – الأرض تنشر أسرارها (شعر) : مريد البرغوثي. دار الآداب ط ١. ١٩٧٨م ص ١٣.

٢ – الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل : اميل حبيبي . روايات الهلال . ع : ٤٧٤. يونيو ١٩٨٨م.

٣ – نفسه ص: ١٢١.

٤ – بالنسبة للقرائن الزمانية والمكانية يمكن العودة الى: أ – Linguistique et discours littéraire: J.M.Adam et J.P. Goldenstein. Larousse. Paris. 1983. P. 294/CH: VI.

ب – Eléments de linguistique pour le texte littéraire: D. Maingueneau. Bordas. Paris. 1986. P. 14 - 18.

ج – منطق العرب: عادل فاخوري . دار الطليعة . بيروت . ط١ . ١٩٨٠م. ص ٥٢ . (يترجم مصطلح "Déichque" بالفعل الاشاري).

٥ – وحدة العمل الأدبي: قراءة تحليلية لقصيدة مريد البرغوثي. «عكا وهدير البحر» محمد معتصم. ١٩٨٦م. مخطوطة .

٦ – الأرض تنشر أسرارها . سبق ذكره . ص ٥٢ ، ٥٣.

٧ – الوقائع الغريبة . سبق ذكره. ص ١٣٤.

٨ – نفسه . ص ٣٩ ، ٤٠.

٩ – نفسه . ص ١٣٠.

١٠ – نفسه ص ١٥٢.

١١ – يستعمل الخطاب هنا بحمولته الايديولوجية انظر «نظام الخطاب» لميشيل فوكو. ترجمة أحمد السطاتي وعبدالسلام بنعبد العالي. دار النشر المغربية الدار البيضاء. ١٩٨٥.

١٢ – يستعمل الخطاب هنا بمعنى الصيغة الصرفية والنوع الأدبي.

١٣ – الوقائع الغريبة ـ سبق ذكره.

١٤ – نفسه.

١٥ – نفسه.

١٦ – نفسه . النص : «قالت من سعيد؟ قلت : الطيراوي ــ ففي وادي الجمال كانوا يظنون كل قروي أنه من الطيرة». ص ٥٢.

١٧ – نفسه ، السلكة هو اسم القرية التي التجأ إليها سعيد ويعاد بعد سقوطهما من السيارة والشيخ الضرير كان شابا لما خرج نازحا عام ١٩٤٨م. ثم تسلل الى الداخل وحمته القرية وزوجته إحدى بناتها وحفظت سره حتى بعد وفاته . ص ١٤٣ وما قبلها .

١٨ – نفسه ص ١٤٧.

١٩ – وحدة العمل الأدبي . سبق ذكره.

٢٠ – الوقائع الغريبة . سبق ذكره.

٢١ – نفسه . ص ٨٨ وص ٩٥ ، ٩٦.

٢٢ – نفسه . «سعيد في بلاط الملك» . صفحات : ١٣٠ ، ١٨٨.

جابرييل غارسيا ماركيز

كيف نروي قصة ؟
كيف نكتب سيناريو ؟

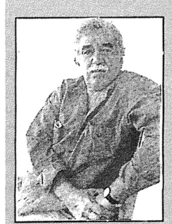
ترجمة : **نجم والي** *

إن أكثر ما يهمني في هذا العالم من الحكاية يقول ماركيز «هو عملية الخلق، أي صنف من الألغاز هذا هو الذي يجعل هذه الرغبة البسيطة بالقص تتحول الى ولع، يكون الكائن البشري على استعداد للموت من أجله، الموت بردا أو لأي سبب كان، بسبب عمل شيء لا يمكن رؤيته ولا لمسه، وانه في النهاية اذا امكنت رؤيته، لا يصلح لشيء؟» . وليس من الغريب أن يكون هو غارسيا ماركيز مايسترو الحكاية من يقول ذلك والذي يرويه على طول ما يكتبه كرواية ـ قبل أن يكون كاتب سيناريو ـ في هذا الكتاب الساحر «كيف تروي قصة» الصادر هذا العام في مدريد بعد نفاد طبعته الصادرة في كوبا أولا عام ١٩٩٦، عن المدرسة العالمية للسينما والتليفزيون «سان انتونيو دي لوس بانيوس» في كوبا ، حيث يشرف صاحب «مائة عام من العزلة» غارسيا ماركيز «غابو» كما يسمونه ، وكما يطلق هو على نفسه في الكتاب ـ على قيادة المدرسة وخاصة على قسم كتابة السيناريو فيها ـ ولا أبالغ القول اذا قلت أن جملة ماركيز اعلاه تكون زبدة الكتاب.

٢٤٩ صفحة هي خلاصة بروتوكولات الكورسات التي اشتغلها غابو وطالباته وطلابه في ورشة العمل (عشرة أشخاص) في كوبا على كتابة سيناريوهات مختلفة وعلى طول تلك الصفحات لا يخفي ماركيز شخصية الراوية المولع برواية القصص . ليس من المبالغة القول انه يروي عشرات القصص. اذ نتعرف هنا على غابو الحكواتي الذي يجلس أمام مجموعة من البشر والذي لا يمل من رواية الحكاية تلو الحكاية. ولا يهم إن بدت إحدى القصص تشبه قصة ما رأيناها في التليفزيون أو شاهدناها على الشاشة في إحدى الصالات ففي النهاية «هناك قصص مختلفة تماما، رغم إنها تملك ما هو مشترك فيما بينها». ولكي يثبت غابو ذلك، يستشهد في قصة تخيله اغتيال الديكتاتور في «خريف البطريرك» ، والتي يضطر لتغييرها بسبب حدوث قصة في الواقع مطابقة لقصته المتخيلة. في النهاية، يضطر لاختراع قصة جديدة. من يصدق ذلك؟ أنا نفسي، لم أصدق ذلك، وكان علي أن أستمر في قراءة الكتاب، حتى صفحات بعدها، لأقتنع بما يقوله، ولأغضب مثل غضبه عندما عرف بحدوث قصة اغتيال الجنرال الاسباني ـ كان اليد اليمنى للديكتاتور فرانكو، لأنني عثرت على قصة شبيهة بتلك التي كتبتها في الرواية التي أواظب على كتابتها منذ سنة. إذن تحتم علي اختراع قصة جديدة، مثل معلمي (القصة تاتي في الجزء الثاني من الفصل الأول وتتحدث عن بيع أحد البوليفيين لبرازه النادر، والقصة لها ما يشبهها في روايتي التي تدور أحداثها في العراق).

أخاف في حديثي عن الكتاب أن أستمر مثل غابو في رواية القصة تلو القصة. لذلك أفضل التوقف هنا، وتركم أعزائي القراء مع مايسترو الحكاية.

وهنا ترجمة لبعض فصول الكتاب (الذي هو تحت الطبع بترجمته العربية)، ولجزءين منه للتعرف على طريقة ماركيز في تعليم كتابة السيناريو، وهو كاتب السيناريو البارع، والذي لا يخفى انه كتب سيناريوهات بعضها جيد، والقسم الآخر سيىء»، واعتقد تلك فضيلة العبقري . من يخاف الحكاية؟



★ كاتب عربي يقيم في المانيا.

الجولة الثانية: في البحث عن الحدود

غابو: سنرى فيما إذا كانت تجربتنا مع «لص يوم السبت» تساعدنا على عمل نصف ساعتنا الأولى. من لديه نصف ساعة جيدة للقص؟ أو إذا فضلتم، سنقول هكذا، من لديه خوف أقل؟ لا تقلقوا، الأكثر خوفا هنا هو أنا. ولأن لا أحد يريد كسر الجليد، أنا نفسي أتشجع. شاب يدخل المصعد، مع مجموعة من الأشخاص. المصعد يرتفع، ويتوقف في طابق ما، المجموعة تخرج.فقط يبقى في المصعد،الذي عاد يضع نفسه في الحركة، الشاب مع شابة. فجأة، يحدث المصعد ضربة ويقف عاطلا بين طابقين. الشابة تصبح مضطربة جدا. الشاب يحاول تهدئتها: «لا تقلقي، سيحل هذا. أنا نفسي ، انظري لي، أعاني من خوف مرضي ورغم ذلك تعلمت السيطرة على نفسي..» يضغط على زر الإنذار. كما نعرف،انه جرس لا يسمع أبدا، لكن الآن نعم، الآن يسمع جرس طويل والشاب يعلق: «ليست هناك مشكلة،. ها أنهم يعرفون أننا هنا». في البناية بدأت الاستعدادات. لابد انهم صاعدون بواسطة المصعد الآخر ـــ يعلق الشاب ... هناك فوق توجد غرفة الميكانيكيين. عن طريق رمي بعض البكرات يستطيعون تشغيل هذا». فجأة يسمعان صوتا يأتي من فوق : «أنتم هناك؟». «نعم، نحن إثنان» . «لا تقلقا سنخرجكما الآن. هو يعود للبنت مبتسما. «ألا ترين؟» تُسمع مطارق ، ضجيج يأتي من صندوق المصعد. وفجأة صوت ما: «لا تقلقا سنتصل بالميكانيكيين . وإذا لن نتصل برجال الإطفاء. سنعود حالا. لكن الزمن يمضي . وفجأة يعود ليسمع صوت من الأعالي: «إعذرونا، لم نستطع العثور على الميكانيكيين يجب الانتظار حتى الغد. استبعدنا فكرة رجال الإطفاء لأنهم يحطمون كل شيء. حافظا على سلامتكما، ايه؟. يصرخ الشاب: «هنا بدأ البرد». ومن الأعلى يجيبونه : «هل ترى شبكة التهوية تلك في السقف؟ أخرجها من محلها بمفتاح.. «الشاب يعمل ذلك، يخرج قطعا من الحديد.. السقف يظل فراغا. «انتظر سنرسل لكما بعض الأشياء». وعن طريق حبل يمدون قرميدات ، سطلا من الماء وبعض الساندويتشات، ما هو ضروري لقضاء الليلة في المصعد. من الطبيعي، تبدأ تتكون بين الشاب والبنت علاقة مختلفة، أكثر عائلية. في اليوم التالي يوقظهما صوت : «لقد وصل التكنيكي قبل لحظات. تحضرا للخروج». لكن الزمن يمضي ولا شيء. بعد ذلك هناك فراغ طويل. الآن البنت حامل. الاثنان يبدوان مستقرين براحة في المجال الصغير الذي في حوزتهما، لكنهما يعودان بطلبات أكثر. يصرخان : «ما الذي حصل مع المسجل؟» مازلنا دون موسيقى!» نعم ، أيها الرجل ـ يجيبون الذين هم فوق ـــ «الآن في هذه اللحظة سنرسل واحدا.» وبالفعل لم تتأخر في الوصول عبر الفراغ. فاصل جديد. هاهما عندهما طفل لكنها حامل مرة أخرى. على جانب المصعد عندهما فراش، في الجانب الآخر، مطبخ صغير. على الحيطان هناك لوحات ومزهريات ورد. كان ذلك فردوسا صغيرا. هو كان قد انتهى من قراءة كتاب. يضعه في السلة ويعيده من خلال الحبل، «أرسلوا لي القسم الثاني»، يصرخ . تختفي السلة في العلو ولم تتأخر في العودة مع المطلوب. في النهاية في يوم ما يعود للسماع بعض الضجيج وأصوات من هناك من الأعلى ويكون واضحا أن الأمر يخص رجال الإطفاء. في النهاية، يتوصلون بضربة واحدة بأن يتوقف المصعد في الطابق التالي. يفتحون الباب و... يكتشفون الفردوس الصغير. «لماذا الى الخارج؟» يقولان: «بكل هذا الاستمناء، وكل هذا الضجيج، كل هذا السطو في وضوح النهار...» يقفلان الباب على نفسيهما . «لا تحاولوا القدوم من هنا مرة أخرى»، يصرخان واللون الزاهي، حتى الآن لم يتطور. ينقص تطور كل العملية بعض الأحيان أفكر من الممكن إعطاؤه لفيلم طويل.

ماركوس : هناك مشكلة على الأرجح. نقبل كل شيء، لكن البانيو؟

غابو :هذا قابل للتغيير. في أكياس بلاستيكية. أنت لا تعرف أن اليابانيين يشترون البراز مثل ضمان؟ يوزعون بعض الأكياس البلاستيكية عند بعض البيوت ويروحون يحملونها في اليوم الثاني. أنها عقود. ماركوس .. لم يفلت منه أي تفصيل.

غابو: حتى الآن هناك بقايا سائبة، لكنها ستثبت عندما نبدأ في التفكير بالقصة بشكل ملليمتري. لم تسمعوا حديثنا عن قصة البراز التي ناقشناها أيضا في الورشة؟ إنها جميلة جدا. وطولها بالضبط نصف ساعة من الزمن. تتطور في قرية في بوليفيا. نتيجة كون هناك أناس كثيرون يودون الهجرة الى الولايات المتحدة، لكن من أجل ذلك ، عليهم المرور بفحوص طبية. وعند اختبار براز الأفراد، وجد أنهم كلهم عندهم أمبيب. ليس هناك فعل شيء . كلهم باستثناء واحد منهم: هناك واحد ليس عنده أمبيب. وهذا خطرت عنده فكرة بيع البراز، برازه نفسه. هكذا كل الناس تنجح في الفحص وتنجح في الهجرة الى الولايات المتحدة. سعداء جدا، رغم أنهم مليئون بالأمابيب. نصف ساعة مضبوطة. مثل قصة تلك البنت التي تشتري مرآة من القرن التاسع عشر، حلم حياتها . تعلقها في غرفتها وفجأة تكتشف بأن هناك شخصا في داخل المرآة . يعيش في المرآة ، على مدى القرن التاسع عشر، وهي خارج ، على مدى القرن العشرين، نصف ساعة أخرى من الحب المستحيل بين شخصين ليس بإمكانهما الالتقاء لأنهما

يعيشان في عصرين مختلفين. نصف ساعة أخرى :لامرأة كبيرة في السن، رغم أنها حافظت على نفسها جيدا، مع أطفال وأحفاد . في يوم ما يصل ساعي البريد الى بيتها ليسلمها ما يثير الفضول: رسالة وجدت ملصوقة على الصندوق عندما بدأوا في تجديد صناديق بريد القرية. الرسالة بقيت هناك خمسا وثلاثين سنة، تنظر الى المظروف، بالفعل، انها لها. تفتحها وتقرأ : انها رسالة محرجة. عشيقها يتواعد معها في المقهى الفلانية، الأربعاء عند الساعة الخامسة عصرا، سيذهبان سويا الى القرية. هي ورجل أحلامها الوحيد الذي أحبته ، لأنها لم تتوقف لحظة عن حبه لكنه اختفى في يوم ما وحياتها تغيرت تماما . كانت حياة أخرى. حدثت سلسلة من الأشياء وفي النهاية تقرر هي الحضور في ذلك الموعد المستحيل.. خمسة وثلاثون عاما بعد ذلك، وهو كان هناك ينتظرها، مثل كل الأربعاءات عند الساعة الخامسة عصرا. من يقول ليس هناك حب أبدي؟

يهمني هذا النوع من القصص كثيرا لأنه يسمح لي بالتفكير بمن وحتى أين يمكن للمرء تثبيت الواقع، ما هي حدود الاحتمالات . انها أكثر سعة من التي أتخيلها . لكن يجب أن يكون المرء واعيا لها. انه مثل لعبة الشطرنج. الواحد يثبت مع المشاهد ـ أو مع القارىء ـ قواعد اللعبة: الفيل يتحرك هكذا، القلعة هكذا، الجنود هكذا.. منذ تلك اللحظة التي يقبلون فيها قواعد اللعبة ، تعبر بأن تكون هي غير قابلة للانتهاك إذا عالج أحدهم تغييرها في الطريق ، لا يقبل ذلك الآخر . المفتاح هو في اللعبة الكبيرة ، القصة نفسها إذا صدقوا بك، فلقد أنقذت، تستطيع اللعب دون مشكلة.

الجولة الثالثة: في وضع الجنون

غابو .. ذات يوم اتصل بي اليخيندرو دوريا ، من بوينس أيريس. كان مع ممثلة لم تكن شابة وقال لي: «اسمع، نحتاج قصة ، فيلم طويل، لامرأة في الأربعين من عمرها». وهذا ما جعل مني غاضبا: «كيف خطر على بالك أن تطلب مني هذا ، كما لو كنت مكلفا بعمل عشرة أمتار فيلم للتليفزيون ؟». القضية بقيت هكذا ، ولم أعد أفكر في الموضوع، بعد أسبوع واحد من ذلك كنت أعمل فوتوكوبي للكتاب الذي كنت أكتب فيه تلك اللحظة، كنت تأخرت وطلبت من مرسيديس لتساعدني . كذلك هي تصور وأنا أضع الصفحات الى جانب. فجأة اختفى مني الفصل الرابع. قلت : «مرسيديس، لا يوجد هنا الفصل الرابع». كيف؟» ـ قالت هي .. ليس من الممكن . أنا هيأته. نعم، هناك وضعته، انظر، هذا هو الخامس. تابعنا البحث . لا شيء. «حسنا، يجب تصويره من جديد. رغم إني متأكدة بأني رأيته، وأنت أخرجته.» وفجأة تنبهت بأني كنت أمزق أوراقا، مسودات، ودون أن يخطر على بالي بأني أمزق الفوتوكوبي للفصل الرابع أيضا. «آه» لا تقلق ــ قلت لمرسيديس ــ هنا هذا هو الفصل، مزقته دون أن يخطر على بالي . «بقيت تنظر إلي هكذا.. » من فضلك «لا تفعل هذه الأشياء معي، لأنك ستدعني أجن»، قالت . وفي هذه اللحظة خطرت الفكرة على بالي . كاملة «هذا هو ما يحتاجه اليخيندرو» قلت لنفسي، الفكرة كاملة منذ البداية حتى النهاية ، رغم أن بعد ذلك لم يعجبني القسم النهائي، في الأول لأنه آت من هيتشكوك هذا المتعلق بمس الجنون، وبعد ذلك لأنه لا يستحق ... في هذه الأثناء كنت اشتغل بقضية لا أعرف أيا هي مع «ري غيرا» وقلت له : «أعمل معك إذا ساعدتني في إنهاء القصة». ووافق.

كانت قصة امرأة متزوجة من عالم. الأبناء يعيشون معهم لكنهم كانوا بالغين. ما يتعلق بالشخصي، الزوج غير مهم ، في وظيفته كان عبقريا. من الممكن أن يكون الكترونيكيا، حتى الآن الأمر غير منته . ذات يوم، في بيته ، تلاحظ هي أن الأشياء تبدأ بتغيير مكانها . تترك قدحا هنا، تخرج وعندما يعود القدح في غير مكانه. تشعل الموقد ، تضع القدر، عندما تعود لا تجد القدر على الموقد. تضع نفسها في الحراسة . أنها شخصية ناضجة ، تختلف بربـاطة جأشها. عملت صعودا وظيفيا جديا جدا. وتلاحظ أنها في طريقها لفقدان الحس بالواقع . الأشياء تهرب منها تروح للتشاور مع صديقة اخصائية بعلم النفس وهذه تقول لها بأن هذا طبيعي جدا ، وبالذات مع نساء في مثل عمرها اللاتي ملكن حياة منشغلة تماما . ترتاح قليلا . ذات يوم خرج كل العالم: الزوج لعمله، الأبناء للمدرسة... هي تظل في البيت الشعور بالوحدة يصنع لها نوعا من الــ shock من الذي يتوصل رغم كل شيء لمفاجآتها. لكن ذات يوم جيد تكتشف بأن زوجها عنده امرأة أخرى. لهذا السبب حدث لها ما حدث. الا يتعلق ذلك بخطة الزوج لتحويلها الى مجنونة؟ تضع نفسها في موضع التفتيش وتجد بأن العشيقة تشبهها تماما. أكثر من ذلك , أنها هي نفسها في الفيلم، بالفعل، الشخصيتان ستمثلان من قبل الممثلة ذاتها، تبدأ المرأة بتتبع العشيقة في تنقلاتها اليومية : السوق الشارع.. الأخرى تتصرف بالضبط مثلها هي تبدو نسخة منها. وحينها يخطر على بالنا بأن حدثا ما يحدث دائما، عندما يبدأ الأزواج بالتفكير بأن زوجاتهم مجنونات لأنهم هم أصبحوا مجانين. الآن نعرف، كمشاهدين ، ما لا تعرفه المرأة حتى الآن، بأن زوجها كان قد أعاد بناء الدار ذاتها في دار الأخرى. هكذا هن نساء متماثلات ودور متماثلة. تقريبا نستطيع أن نقول أيضا حيوات متماثلة ، لكن مع الاستثناء بأن الأخيرة تتقدم الأولى بالنسبة للزوج، الحياة مع العشيقة هي سابقة للحياة مع الزوجة. الفعل الوحيد

الذي فعله هو معالجة العيش مع العشيقة السنوات التي كان سعيدا بها مع الزوجة، والاتفاق مع العشيقة على تحويل الزوجة الى مجنونة، تأخذ من وقتها لكنهما ينجحان . في حالة أنه من السهل له التوصل الى الطلاق، بحجة أنها مجنونة . ولا واحد له ذنب، بأن يكون ما كان يرغبه : طلاق دون تعقيدات، الآن الزوجان سعيدان. فوق كل شيء هي بأن ليس عليها المشاركة مع أحد، الآن هي الزوجة ، ليست العشيقة. تشعر بأنها سعيدة .. حتى اليوم الذي تكتشف، في بيتها بأن الأشياء تغير مكانها.

القصة تنتهي هناك، لكن حتى الآن لا أملكها مكتوبة، بقدر تعلق الأمر بنا، هنا في الورشة، لا تخدمنا في شيء، لأنها ممكن أن تكون فيلما روائيا طويلا لتسعين دقيقة، على الأقل. على فكرة ، بعد وقت معين رأيت في فرنسا بأن هناك دراسة عُملت تحت العنوان التالي: «الزوجات السعيدات ينتحرن في السادسة». البحث كان محققا من قبل شخص راقب حالات مختلفة للنساء، على ما يبدو مع أزواج جيدين، اللواتي انتحرن دون بواعث ظاهرة، هذا الشخص بدأ بالبحث وتوصل للاستنتاج بأن المنتحرات يملكن ثلاثة أشياء مشتركة: أولا، كل المنتحرات بدون باعث سعيدات، ثانيا، عندهن أكثر من خمسة وأربعين عاما ، وثالثا، انهن كن ينتحرن دائما عند السادسة عصرا. البحث المتأخر يسمح باكتشاف سبب هذا كله لكن الآن لا يمكن أن نتوقف عند هذا الموضوع، يجب أن نمر على قصة أخرى. قصة أليد، ربما؟

عندما لا يحدث شيء

أليد ... في غرفة صغيرة حيث تسع بالكاد فراشا، هناك شخص نائم. نسميه x إكس. يلبس وردي أزرق والوجه مغطى بقناع للوقاية من البرد. على احد الحيطان علقت لعابة، بجانب شاشة التليفزيون. من الجلي أن التليفزيون كان دائرا ، لكن لا ترى فيه أية صورة . فجأة يظهر على الشاشة وجه غريب — لا يشبه الانسان يبدأ بإعطاء الأوامر لـ اكس: استيقظ أشعل الضوء، خذ اللعابة الخ... إكس يعلق اللعابة على الظهر ويذهب الى البانيو. هناك يخلع القناع، لكن لأنه ليس هناك مرآة لا يتوصل لرؤية وجهه. في غرفة الحمام، تقريبا مختفيا خلف الستارة، هناك بعض الأنقاض. من هناك يخرج شخص يلبس الوردي الأزرق نفسه لكن وجهه غير مغطى. إكس يتفاجأ عند رؤيته بطريقة ما، هي المرة الأولى التي يرى فيها وجه شخص آخر . تزداد دهشته عندما يقف الشخص الذي جاء للتو أمام مرآة ليتأمل وجهه ذاته. فجأة يعود سماع صوت الشاشة . هذه المرة يأمرهما بالخروج. الشخص يقول لإكس بأن يخلع القناع تماما، وليترك تغطية الوجه، بأن يتمرد...، أكثر من ذلك ، أنه يشتم الذي أمام الشاشة. يرن إنذار الصوت يصرخ، مناديا على الحراس. إكس يخرج ويبدأ بالركض . يعبر شوارع مقفرة، مباني وبيوت، يصعد بعض المدرجات يتعثر، يقع.. والآن نراه مرميا في فراشه، في بيته . زوجته تناديه. «استيقظ ـ تقول ـ لقد تأخر الوقت». إكس يعدل نفسه ويحاول قص الحلم عليها، لكنها بالكاد تنتبه إليه. «ستصل العمل متأخرا»، تصر .. إكس يدخل الى الحمام ويخرج منه، يطل على مهد ابنه ـ الذي وجهه ، في الواقع يذكره بوجه اللعابة التي كنا رأيناها ـ ويأخذ بالسقوط في نوع من الشتائم... الآن ، في وسط هروبه، يلتقي بأشخاص آخرين ـ كلهم بالوجه المغطى ـ ويخفي نفسه خلف جدار ويسمع صوت بكاء الطفل. يفتح العينين. انه طفله الذي يبكي في المهد . إكس يبدأ باللبس وعندما يأخذ بلف الربطة أمام المرآة يخطر على باله أن الخيال يمر لابسا وردي أزرق، أمر يجعله يهرب مرة أخرى: يضع نفسه في متاهة المدرجات ، يخرج الى سطح ما، يرى الشرطة تقترب ، يخفي نفسه في غرفة صغيرة، وفجأة، بوم تفتح الشرطة الباب برفسة قدم. لكن الباب الذي ينفتح هو في الحقيقة لغرفته وعبرها، مهمهمة تدخل امرأته . ما الذي حدث؟ الفطور جاهز، سيبرد ، الخ... المرأة تعطي نصف دورة وبدل أن تبتعد ، تختفي، انها حيلة سينمائية، واضح: هي في مكان ما، من الظهر ، وبوم تضمحل تختفي إكس يبقى مفتوح الفم.

للاختصار، تنتهي المطاردة مع الشرطة كاشفين إكس خلف كومة من الأنقاض . يطلقون النار عليه. إكس يطلق صرخة تخرج ونراه يحاول أن يستوي في فراشه... فراش مستشفى. انه مربوط ببعض الأربطة. يفتح الفم، لاهثا . بالقرب من الرجل، بلحية وسدرية الطبيب. شخص غامض. يحضر إبرة لزرقها لإكس. «اطمئن ـ يقول ـ لن يحدث شيء». إكس يسأل أين هم والطبيب يجيب بأنهم في المعهد. معهد البحوث البسيكولوجية. «ألا تتذكر؟ حضرتك عرض نفسه بصورة طوعية للتجربة». «آه ـ همهم إكس — إذن ذلك كان كابوسا . هذه هي الحقيقة». الرجل الذي يستعد لزرقه الابرة، يبتسم بصورة غريبة. «حضرتك تعتقد ؟» يقول . وبينما يزرقه الابرة، يبدأ بالاختفاء. كل شيء يأخذ بالاختفاء. حتى لم يعد هناك سقف ولا حيطان. اكس ، بنظرة جامدة يتأمل من فراشه السماء الساطعة بالنجوم المشهد يتجمد.

غابو : حسنا، انتهينا من رؤية الفيلم للتو لكن دون أن نعرف ما الذي حدث. ماذا حدث، أليد؟ من الأرجح ، أن الرجل يخضع لتجربة بسيكولوجية ، أليس هكذا؟

أليد : يفترض.

غابو : كلا ، كلا ..، أنت السيناريست، التي تروي الفيلم عليك أن تعرفي ماذا يحدث.

أليد: لكن هذا بالضبط ما يهمني ، بأن إكس لن يتوصل أبدا لمعرفة أي منهما الحلم وأي منهما الواقع..

غابو : وليس المشاهد أيضا؟

أليد : لا يبدو لي من الضروري أن يعرف . كل واحد يستطيع أن يرى الواقع كما يعجبه من الممكن أن يسأل حتى أية درجة من الواقع تملك حياته نفسها، ما هو الواقع الذي يعيشه المرء نفسه.

غابو : هل قرأت أورويل؟ ألا تذكرك هذه الشاشة بـ «الأخ الكبير»؟

أليد : نعم، لكن العنصر الوحيد من القصة من الممكن أن يحمل على التفكير في ١٩٨٤.

غابو : ليس الشاشة فقط، الحاجة للتمرد ضد الشاشة هي شبيهة جدا..

سوكورو : أنا أشعر بأن الحدث غني جدا، هناك كثير من التقلبات، لكن ينقصه خطة تمنح انسجاما لكل هذا، محور في المجال الذي يبني القصة ، مع بداية ونهاية.

أليد : ينقصني توضيح بأنه عندما كان إكس هاربا ويجد نفسه مع فلان وفلان، حينها يبدأ بمناقشة حيرته عن الواقع والأحلام، انه واع لذلك . الأحلام تبدو له واقعية جدا ، ولا يتوصل لتفريقها عن الواقع، انما أريد المحافظة عليه هو إزدواجية ما. لا يهمني أن أقول للمشاهد: انظر ، الواقع هو هذا.

سوكورو : ما يحدث بأن هنا، بنظرة متفحصة لا يحدث شيء. بقول أفضل ، تحدث أشياء كثيرة ، لكن لا يحدث شيء. كيف يتحول إكس الى متمرد؟ بأية طريقة تنقل لنا تناقضاته الداخلية؟ وما هي التناقضات المركزية؟ أو أن كل شيء في هذه القصة هو تناقض؟

غابو : نعم، أعتقد أن هذه المشكلة ، ليست هي قصة أصلية ببداية ، وتطور ونهاية.

راينالدو : المشكلة هي بأننا ننظر الى أنفسنا مجبرين على متابعتها دون حساب أي سوابق. فقط في النهاية نكتشف بأن إكس أعار نفسه لتجربة. ووسط ذلك؟ أو بأننا نثق كثيرا بصبر المشاهد من أجل الافتراض بأن، دون سوابق ما، سيبقى حتى النهاية؟ كل تحول جديد لا يفعل غير زيادة التشويش.

غابو : أليد، ألا تستطيعين محاولة تذكر حدث من حياتك الشخصية من الممكن أن يقص ببساطة؟ دائما من الأفضل البداية من هناك من الممكن الوصول الى هذا النوع من القصص بعد أن تكون كتبت الكثيرات التي ترتكز على تجارب واقعية. هكذا عندما يشعر المرء أنه استنفد تجربته الحيوية ذاتها، كنبع للابداع ، من الممكن أن يبدأ باستغلال طرق أخرى. لكني أخاف بأن البداية هكذا هي مثل قطع الطريق بصورة معاكسة.

روبيرتو : ربما هي قصة لخمس عشرة دقيقة طالت بزيادة.

غابو : هناك قصص لخمس عشرة دقيقة بالامكان قصها بأكثر سرعة. تتذكرون الموت في سامارا؟ الخادم يصل مفزوعا الى دار سيده. «سينيور - يقول - لقد رأيت الموت في السوق وعمل لي إشارة إنذار». السيد يمنحه حصانا ونقودا ويقول له : «أهرب سامارا». الخادم يهرب. هذه الظهيرة مبكرا. يلتقي السيد بالموت في السوق. «هذا الصباح عملت لخادمي إشارة إنذار»، يقول : «لم تكن إشارة إنذار - يجيب الموت - إنما مباغتة. لأني رأيته هنا، بعيدا جدا عن سامارا، وهذه الظهيرة يجب أن آخذه هناك. «هل من الممكن عمل فيلم طويل من ذلك ؟ من الممكن لكن على شرط أن يطول بزيادة ، وقد قلت لكم بالنسبة لي ليس هناك فقر أكثر من مط قصة بصورة استبدادية. الآن حسنا ، أتوقف عن قناعة شرحها إذا كنت لا تستطيع قص الحكاية في ربع ساعة ، حينها لتكن عندك قناعة بأن هذه القصة اما فيها فائض أو فيها ما ينقص . كتابي الجنرال في متاهته مأخوذة من جملة واحدة : «عند نهاية رحلة متعبة وطويلة عبر نهر الماجدلينا، مات في سانتا مارتا متروكا من قبل أصدقائه ». كتبت مائتين وثمانين صفحة حول تلك الجملة . ما كنت أريده هو تكملة حدث لم يطوره المؤرخون الكولومبيون أبدا، ولم يفعلوا ذلك لسبب بسيط وهو أن هناك كل سر البؤس الذي تعيشه البلاد.

الجولة الرابعة : الموت في سامارا

مونولو : باص ما يتوقف في الطريق. الطبيعة هي من الكاريبي. هناك حر . كل المسافرين هم ساحليون، يذهبون بقميص بنصف ذراع. بينهم نرى رجلا في الخمسين، يلبس جوخا أسود، بربطة عنق، قبعة ومظلة. ليس هناك أية علاقة بين المسافرين.

غابو: يأتي من بوغوتا . انه cachaco غندور. الى أين يذهب الى بايدوبير أو الى فنزويلا؟

مونولو : الى بايدوبير . الشخص يراقب الطبيعة عبر النافذة لكن في الواقع هو يتذكر. يرى نفسه يخرج من بيته لأخذ نتيجة بعض التحاليل الطبية، في الضمان الاجتماعي. الدكتورة تقول له أن مرضه لا يمكن معالجته تعطيه ستة أشهر من الحياة.

غابو : لماذا لا تحكيها أولا مرة واحدة على طول؟ بعد ذلك نركبها في فيلم مثلما يعجبنا.

مونولو: حسنا . سيد في الخمسين ببدلة بنسيج أسود، يدخل في الضمان الاجتماعي في بوغوتا. يهتم به طبيب يعلمه بأن مرضه غير قابل للعلاج. فقد بقي له زمن قليل من الحياة. الرجل يخرج ، يصعد أول باص يمر، باص يقول «كارتيخينا» أو «كوروماني».

غابو : لماذا يفعل ذلك؟

مونولو: لأنه قرر أن يهرب ، يترك خلفه حياته القديمة. يحمل عشرين سنة من العمل كموظف . عشرين عاما كبيروقراطي، دون استبدال المكتب.

غابو : تقريبا من الممكن أن يقول المرء بأن المرض أنقذه.

مونولو: نعود نراه في الباص . يصل الى قرية ما يتوقف. الرجل يستيقظ ينظر عبر النافذة ويرى ـ أو يعتقد أنه يرى ـ بنتا ينزل بعجلة البنت تختفي أو أنها لم تكن هناك أبدا؟ الرجل يرى الباص يغادر ويتركه يسأل ناس القرية أين يمكنه أن ينام. يهدونه الى خان دونيا لينا. يصل الباب ، يضرب عليه.. وتخرج بنت تفتح له الباب. هي بنت أخ دونيا لينا، هذه من طرفها، هي سيدة عمياء، في الستين من عمرها لكن متصابية وتضع المساحيق مثل غانية، التي من فراشها تخضع كل من يأتي للتو على تحقيق فعلي: اذا كان هو غندور، ما الذي جاء به للبحث هنا، في النهاية سلسلة من الأشياء الجدية ... الرجل يحكي كل ما حدث له. في النهاية تقبل دونيا لينا إيواءه. هكذا سيبدأ حب بين الرجل والبنت يعتمد على كذبة كبيرة : الرجل يبدأ في قص حياته عليها كما لو كانت حياة مغامر، حياة مليئة بالمفاجآت ، بالمشاعر والأخطار، هو يروي كل ما يتخيله، لكن ما نراه خلال ذلك هو الحقيقة: الحياة الروتينية وذات الايقاع الواحد لموظف.. الفعل الحقيقي هو أن البنت تقع في حب الرجل حقيقة يمكن القول، الرجل المتخيل وذت يوم تقترح عليه الهروب، الهروب سوية من القرية. ستكون المرة الأولى التي تخرج فيها من هناك، كل الحياة كانت العيون، دليل الأعمى لعمتها... سيحتاجان النقود، بالتأكيد ، لكن عمتها تملك أموالا كافية وهي تعرف أين تحفظها . هذه الليلة نفسها تسرقها.

غابو : متى ستعرف هي بأنه ميؤوس منه من قبل الأطباء؟

مونولو : هو لم يقل لها ، لم يجرؤ على قول ذلك لها.

غابو : لكن عليك أنت معرفة ذلك. ان من المهم أن تقول لنا ذلك. انه عنصر مهم يشكل جزءا من الوضع لقيادته هو...

مونولو: ما فكرت به هو بأنها تتواعد مع الرجل في مكان معين، في ساعة معينة من الليل ، وبعد سرقة الفلوس من عمتها تذهب للبحث عنه ولا تجده. انه لم يأت للموعد.

غابو : لنرى ، لنبدأ بقص الفيلم من جديد. سيد في الخمسين بحياة ذات ايقاع واحد ومملة ، يحصل على خبر انه سيموت في وقت قصير. يتخذ حينها القرار بالرحيل لتغيير الجو، لصنع شيء ما مختلف لكي يرى فيما إذا يحدث له شيء غريب، يصعد في الأوتوبيس، دون أن يتأكد حتى الى أين يذهب.

سيسيليا : بما يتعلق بهذا الأفق.. الرجل يذهب لابسا بصورة غريبة.

غابو : الرجل هو cachaco غندور. هم يلبسون هكذا، حتى انكم لا تعرفون بأن في كولومبيا هناك بلد آخر حيث يلبس الناس بطريقة أخرى. حسنا، الرجل ينزل في قرية ما، دون سبب ظاهر، ويضرب على باب أحد البيوت. لم يحلم أبدا، يضرب على الباب، ببساطة، وتفتح له بنت. حينها تحدث أشياء قصها مونولو. ما لم أفهمه هو لماذا لم يحضر الرجل في الموعد. لكن القصة هي جاهزة. الأمر الوحيد الذي ينقصها هو النهاية.

روبيرتو : أنا فكرت بأنها الموت.

غابو : آه! الموت في سامارا! هو يذهب للبحث عنها، دون اقتراحه ذلك عليها. هذا يمكن أن يكون نهاية لسبب ما، خطة الهرب هذه تسبب له الموت. لا يموت بسبب المرض، مثلما كان مقررا، إنما بسبب الموت الذي ذهب هو نفسه باحثا عنه.

رينالدو : الرجل هل هو أرمل؟

مونولو : متزوج بلا أطفال. يعمل في محكمة.

غابو : كل شيء يجعلنا نفترض أنه أرمل. الأمر هو أن كل cachacos الغنادير يبدون أرامل. أقول ، غنادر السابق، لأن غنادير الحاضر هم فرحون وحتى أنهم أحسن الراقصين منهم من الساحليين. هكذا ان الرجل يعمل في محكمة أو كاتب عادل. كان يكتب. كاتب بخط جميل جدا ، نظامي جدا، ملتزم جدا، الرؤساء يكلفونه أعمالا مستعجلة. كان بيروقراطي البيروقراطيين إذا كان أرمل، سيكون عنده بنت لا تعيش معه، إنما في الشقة التي على جواره. هذه الواقعة لن نحتاجها في الفيلم، على الأرجح، لكن تخدمنا لنشرح المسار ، القرار الذي يتخذه، بحماس... لماذا لا تريد أن يكون أرمل يا مانولو؟

ماركوس : لا أفهم ذلك، الشخص بإمكانه أن يغادر دون أن يودع زوجته.

مونولو : تلك الفكرة.

غابو : يغادر دون أن يعطي معلومة لأحد؟ يجب إعطاء

الخبر. وهي التي تضع القصة في السياق . كيف هي القضية في VIVIR ، فيلم كوروساوا؟

سوكورو : الشخصية في صالة الانتظار ، يخطر على باله بأنه مصاب بالسرطان بسبب أعراض مرضى آخرين ، حينها يغادر. لم يتوصل للدخول الى عيادة الطبيب.

غابو : أنا أفضل أن يقول الطبيب له ذلك. لكن لنرى: هل من الأفضل أن تكون عند الرجل عائلة أم لا؟

سوكورو: إذا كانت عنده عائلة ، فلن يكون بإمكانه ترك زوجته دون توديعها. ليس بإمكانه مغادرة رفيقته على مدى الحياة هكذا، التي غسلت له جواربه وكل شيء. إذا كان أرمل، حينها هناك سيدة ـ هي المهتمة بالبيت أو من تنظف غرفته ـ التي له معها علاقة مريضة، ربما لأن بين الاثنين خلقت تجربة معينة، وغلطا معينا.

غابو : في نصف ساعة يجب أن تكون عندنا الفرصة لنراها مرة واحدة، مثلا ، في اللحظة التي يتوصل فيها لتحضير حقائبه.

ثيسيليا : لكن يجب عليه الصعود في الأوتوبيس دون حقائب.

ماركوس : مونولو وأن كنا فكرنا في مرضه بأن يكون تليفا في الكبد. الطبيب ـ و الطبيبة ـ يسأله أو تسأله: هل كنت حضرتك مدمنا على الكحول؟ يجيب هو بأنه ترك الشرب منذ زمن، لكن الطبيبة تهز الرأس، تتصل بزوجته بالتليفون لكي تعطيها الخبر وهي لا تسمح لها بالحديث: تبدأ تقص عليه قضية ما عليها لأحد آخر.. هي لم تكن تعرف بأنه ذهب لرؤية الطبيب.

غابو : هكذا يترك الرجل الشرب، صانعا إرادة كبيرة، وبالنتيجة لم يخدم ذلك بشيء. سيموت بتليف الكبد في كل الأحوال. وعند سماع الخبر، أول ما يفعله هو الدخول في أول بار ويشرب جرعة: «حياة ملعونة كلفني ترك الكحول الكثير من العمل، ومن أجل أي شيء»

ماركوس : الشخص يدخل في البار، أول بار يجده، ولا يعرف صاحب الحانة لكنه يقول له: «انظر ما الذي حدث لي...» ويقص عليه دفعة واحدة كل تراجيديته.

غابو : نعم، أصحاب الحانات هم آباء اعترافات السكارى. السكران يعترف دائما أمام صاحب الحانة.

رايناldo: ليس هو بار أي بار. انه المكان الذي يذهب إليه كل الأيام لشرب القهوة. هناك يعرفونه منذ سنين. هو يصل ويشعر حيث دائما، ومباشرة، دون أن يقول كلمة، يقدمون له قهوته، لكنه يرفضها بحركة . «احمل لي شيئا قويا.» صاحب الحانة ينظر إليه دون أن يفهم.

مونولو: الأول يتصل بامرأته ، بعد ذلك يدخل الى البار وبعدها يذهب الى محطة النقل ويسأل: «من هو الباص التالي؟». «هو باص كوروماني» ، يقولون له . وهناك في اللحظة ذاتها يشتري تذكرة.

غابو: رصيف المحطة يقع بمواجهة البار. لذلك تخطر على باله الفكرة. يرى الناس تدخل وتخرج ويفكر : لماذا؟

ماركوس : الآن عندما تبدأ الأشياء بالحدوث. هو يقص على صاحب الحانة ، ما حدث، ومنذ ذلك الحين يبدأ الحدث حقيقة.

غابو: نعم. ليس على المشاهد أن يأخذ على عاتقه عمل تكهن هكذا أشياء . تصل اللحظة التي يجب أن تقال فيها. وهذا هنا، عندما يسحب الرجل صاحب الحانة ويقص عليه ما حدث، انظر ـ يقول ـ ثلاثون سنة وأنا محشور في مكتب، الى حين نيل تقاعد وتأمين شيخوخة هادئة، وانظر ما الذي حدث لي. للجحيم ، لن اذهب للمكتب، وأكثر ، لن أعود للبيت ، لكي تعرف ذلك منذ هذه اللحظة: هذه الجرعة لن أدفعها. هل تسمعني؟ يخرج الى الشارع ويحشر نفسه في أول باص يمر، والذي يحمله مباشرة للموت. وخلاص . هذا هو الفيلم. ينقص فقط قص كيف تحدث الأشياء ، وتخطيط القصة بصورة جيدة لكي تبقى مضبوطة لا تزيد على نصف الساعة.

غلوريا : لا أفهم لماذا لم يتصل حتى بزوجته.

غابو : حتى الآن لا نعرف ما إذا كان سيتصل أم لا. الشيء الوحيد الأكيد حتى الساعة، إذا يقبل اقتراحي، أقصد ما حكيناه متضمنا انه يعمل تطهيرا لنفسه أمام الكأس، لأن هذا لا ينتج مفتعلا ، بأن شخصا في مثل هذا الوضع فأول شيء يحدث له هو قص قصته. ويلعن أم كل أشياء العالم، لأنه أخطأ في العيش، ببساطة. ألا يعجبكم هذا الاقتراح؟ اتركوا الأمر لي، أنا أكتب السيناريو . بجدية.

روبيرتو : أنا عندي تحفظاتي . أصر على عمل فيلم بأن تكون الأفعال منطوقة ، وفيه تحل الأوضاع بشكل ناطق.

غابو : هذا يحدث لك لأنك مخرج شاب جدا. عندما تكون أكبر سنا ستفهم بأن الناس تفهم الحجج. لكن هذا من الأفضل قصه، مباشرة . أنا على الأقل أشكر هذا الاختلاف . دائما أنا وأنا أشاهد الأفلام. لقد علموني منذ أن كنت طفلا أن أشارك الظلام مع النوم. عندما ينطفيء الضوء كان يجب النوم. هكذا إذا كنت الآن أشاهد التليفزيون مع الضوء المشتعل ويأتي أحد ويطفيء الضوء، بعد لحظة قصيرة أكون

نائما بصورة عميقة. في السينما يحدث لي الشيء نفسه: ما إن يبدأ العرض ويطفأ الضوء أنام. غالبا أستيقظ فجأة وأشاهد ممثلا وأقول: «ومن هو هذا؟». أنا أتفهم اعتراضاتك، روبيرتو، اذا كان الأمر يتعلق بإعادة نظر تحكيمية أو سهلة. لا تعرف رواية قصة بصور، مثلا والأمر الوحيد الذي يخطر على بالك أن تضع ممثلا ليقصها. لكن هنا، في هذا الوضع، ليس هناك حتى إعادة نظر قصصية، انه رد فعل طبيعي، الشخص يحتاج أن يفتح صدره. لصاحب الحانة فإنه أمر طبيعي لدرجة، لأن في النتيجة هو مكان جماعي، شيء يذكر بالروايات البوليسية وأفلام الكاوبوي. يمكنك أن تبحث عن شخص وشوق آخر، لكن حاجة الاعتراف، هي وضع مثل هذا..

ماركوس: تعجبني فكرة أن يحشر نفسه في أول بار يجده. يطلب جرعة وعندما يحمل صاحب الحانة الكأس له، يخرج القصة...

راينالدو: صاحب الحانة يصغي إليه دون حماس. بكلمة أفضل، يتصنع وجها انه يسمعه لكن في الحقيقة لا يسمع شيئا.

غابو: الأمر الوحيد الذي يقلقني هو قضية التليف. لأن عليكم أن تضعوا معالجة ما.

ثيسيليا: أنا كنت أفكر انه مصاب بالسرطان أو شيء مشابه.

غابو: بإمكانكم أن تضعوا العلاج، لكنه يرفض الاذعان للمرض. كيف؟ العلاج بالأشعة الكيمياوية وكل هذا؟ لكي يسقط شعري؟ وفي النهاية ماذا؟ للجحيم بكل العلاجات. «رد الفعل هذا يعجبني. انه يشكل سخريته من الموت. الموت حضر موته بطريقة طبيعية جدا، بيروقراطية جدا. وهو، برد فعله يلعب معها لعبة سيئة ثقيلة، يذهب باحثا عن موت آخر.

راينالدو: أنا يائس للوصول الى الباب.

غابو: واضح أنت تريد الوصول الى الباب لأن هناك حيث يبدأ الفيلم في الحقيقة. لأن الواحد يتخيل بأنه سيجد هناك السعادة، حتى ولو لوقت قصير، وينتج أن ما يجده هو الموت. موت متقدم، موته المقدم على الموت. الآن، يخطر على بالي من الممكن أن توجد بدائل أخرى: ماذا لو كانت البنت التي تفتح له كانت تنتظره منذ زمن؟

مونولو: سيصبح فيلما آخر.

غابو: بالتأكيد .. فيلم يبدأ بالبنت تنهض من الفراش وتبدأ بلبس ملابسها استعدادا لفعل الواجبات المنزلية. يجب أن تغسل صحونا، تغسل ملابس.. هي خادمة. يستغلونها بشكل كامل. وذات يوم تقول لنفسها: «للجحيم، سيحدث لي شيء ما مختلف، لو كنت أستطيع تغيير الحياة. سأذهب مع أول واحد يطرق على الباب ويقترح علي.. وفجأة تون ـ تون ـ تون. اكتبوا هذا من هنا يبدأ الفيلم.

مونولو: هذا يصح لفيلم طويل. أنا عندي قصة لدقيقة. كولومبيانية جدا، بالتأكيد. مدينة بخرائب، معزولة، بأعمدة من الدخان، بيوت محترقة، جنود وخيول مبقورة بطونها من كل مكان ... في وسط أطنان من الأنقاض، يتحرك شيء. انه ولد شاب، جريح بصورة سيئة يزحف بحثا عن شيء، يجد جثة، أخرى، وفجأة يسمع شكوى، انه ضابط مخنوق. حتى الآن تلاحظ نياشينه في البدلة مغطاة بالغبار والحجارة. الشاب ينحني نحوه، يعمل اشارة من التحية ويقول: «سيدي، ننتصر».

غابو: أنا عندي أخرى. أعرف بأنها بداية الفيلم، لكن لم أتوصل أبدا لمعرفة كيف يتبع. ثمة صالون كبير بعشرين أو ثلاثين بنتا هن جميلات، عاريات بشكل كامل، يعملن جمناستيك دون ايقاع. فجأة يرن جرس ويسمع صوت ما: حسنا، أيتها الطفلات انتهى الدرس». البنات يركضن باتجاه الغرف. الصالون يبقى قاحلا. البنات يخرجن لابسات. كلهن راهبات. انها فكرة كانت ستعجب بونويل. لكن في النهاية، علينا ألا نتشتت، نعود الى نصف ساعتنا.

روبيرتو: كنت أسأل نفسي كل الوقت: أليس من الأفضل أن يأخذ الرجل قطارا بدل الأتوبيس؟

غابو: أنا تخيلت تعاقب طبيعة أخرى، الأوتوبيس يهبط من سلسلة الجبال (لاسييرا) داخلا بتقاطع في أراض حارة.. واحد من هذه الباصات الكولومبيانية التي يطلقون عليها في المكسيك عربات نقل الدجاج. من الممكن أن يكون مارا بحقول أشجار بن، بعد ذلك عبر حقول من القصب.

سوكورو: أنا كنت تخيلت طبيعة أخرى. شخصية ما ستجلس الى جانبه عندما يصل الباص أراضي حارة.

غابو: المرء يعرف بأن الرجل سيموت، كل ما يحدث الى جانبه يكلف قيمة استثنائية. حتى من الممكن أن تكون فخاخا هنا.

روبيرتو: أنا فكرت بتلك القطارات التي تسافر في البرازيل وبيرو.. أتذكر واحدا أيضا في بوليفيا الذي يسمونه قطار الموت. أنا كنت أريد أن آخذه أيضا، ووصلت مبكرا جدا للمحطة، لأنني كنت افترض أنه سيذهب ممتلئا.. جلست، غادر القطار، بقيت نائما وعند الفجر استيقظت ووجدت نفسي محاطا بتجمع حقيقي. لم أكن فكرت أبدا أن قطارا ما ممكن أن يستوعب هذا العدد الكبير من الناس. وفجأة امرأة ما، هندية وضعت في حضني باكيتا. «احتفظ بهذا ـ قالت لي... وبعد وقت قصير سآتي لآخذه.» وذهبت، لم أعرف أبدا ماذا كان يحويه، ربما كان لحما.

غابو : نستطيع أن نستنسخ ذلك تماما. هو في البار. صاحب الحانة الذي يعرفه جيدا، يقول له : «الى أين ستذهب؟». ويجيب هو : «لا أعرف . للعير!». قطع، نرى القطار : جو - جو - جو!

روبيرتو : نعم، القطار أكثر متعة ، كفضاء وخيال، وبما يخص البنت، يجب أن نخرج قليلا من الكليشة، يجب أن تكون امرأة مستقيمة وناضجة ، وليست بنتا. امرأة جميلة، لكن ناضجة بحياة خاصة خلفها.

غابو : هذا ما سنراه. انما هو واضح يجب أن تكون الشخصية لها علاقة بالشخصية النسائية. ليس من الممكن أن يكون ترابيستي . رغم أن التفكير به جيدا بصورة لن يكون فكرة سيئة، الرجل لا يريد تجارب جديدة؟ إذن للعير بالحياة!

راينالدو : الباص الصغير أكثر حميمية من القطار.

غلوريا : لكن في القطار ممكن أن تحدث أشياء أكثر.

راينالدو : وما الذي يهمنا فيما يحدث في القطار؟ ألم نقل إن الفيلم يبدأ مع الباب؟

غابو : سوكورو، من كان الشخص الذي فكرت أن تجلسيه الى جانبه؟

سوكورو: امرأة سوداء تصعد الأوتوبيس الصغير مع لوحة بلاط من مرمر. انها شاهدة قبر. كان للتو قد نبش قبر زوجها ، ميت قبل أربع سنوات، عند جلوسها الى جانبه، تبدأ نفسها في تنظيفه بمنديل.

غابو : شاهدة قبر ، بجانب شخص يموت؟ رمز مبالغ به. لنحتفظ بهذه الشخصية لفيلم آخر. لنصنع أرشيفا مما يزيد على حاجتنا.

سوكورو : لنرى هذا : عند الرجل سيترك باكيت من اللحم، مثل روبيرتو، وينزل من الباص الصغير لأنه شبع من الوضع.

روبيرتو : أو من الأفضل، امرأة الباكيت تنزل من القطار دون إعلان قبلها، ودون أن يخطر ذلك على باله، يذهب خلفها : «أيتها السيدة، الباكيت..».

غابو: لا أعتقد بوجوب وضعه في سلسلة من المصادفات والنتائج. الآن المهم هي دوافع الشخص. ينزل الى القرية لأن كان يعجبه ويضرب على الباب الذي يعجبه، إذا بحثنا بأن كل شيء يحمله الى شيء آخر، ممكن أن يفقد الطراوة. هنا هو القدر الذي تظهر فيه الأفعال متحكمة، لكن هذا الحكم الظاهر يحمله الى الموت بصورة غير عادية.

مونولو : الأوتوبيس يتوقف لكي يأكل المسافرون. كلهم يفعلون ذلك بسرعة، باستثناء هو، وعندما يعود الجميع للأوتوبيس، لتكملة الرحلة ، ويبقى هو يأكل على راحته. لا يعجبه أن يستهلك نفسه. هذا هو كل شيء بالنسبة إليه لا يهم أن يبقى هناك، في هذه القرية، أو في تلك.

روبيرتو: يجب الحذر بأن طبيعة قراراته تبقى واضحة. إذا ترك المرء الأشياء تحدث لم يتغير شيء فيه . هذا ما حدث دائما. لكن الآن يريد هو السخرية من كل الموت ويجب أن يعيش بطريقة أكثر قوة. يجب أن يحدث شيء قوي جدا لكي يبقى هو حيث هو، ويبقى لأنه نعم، لأنه يريد.

غابو : إذا لم ندعه هكذا، يمكن للمشاهد أن يفكر بأننا نخفي عنه شيئا، يجب أن يفتعل شجارا في الباص، مصرا على توقفه: «هنا ليس هناك موقف، أيها السيد!»، يقولون له. وهو: «لكن أنا أريد النزول هنا، فورا».

روبيرتو: أما أن يقف القطار لأن هناك عائقا ما في السكة والكل ينزل لكي يرى ما الذي حدث. انها صخرة كبيرة. الجميع يحاولون دفعها لفسح الطريق. هو لا، هو يضع نفسه في تأمل الطبيعة ويشعر بالانطباع. يصعد تلة صغيرة، يرى قرية صغيرة قريبة ويبدأ بالسير بالاتجاه الى هناك بينما القطار يعيط، سيتابع هو طريقه لكنه يتابع سيرا..

فيكتوريا : هنا يدخل الاندهاش في اللعب شيئا ما محببا.

سوكورو : ربما هنا يبدأ بإدراك سلسلة من العناصر الجديدة في داخله، تصورات غير معروفة...

ماركوس : أنا أتخيل أن تكون طبيعة صحراوية أكثر. لا شيء من الجبال الكبيرة. كل شيء فقير، صخري شيء قريب من الساحل البيرواني مثلا.

غابو : في كولومبيا من أجل العثور على هذا يجب الذهاب الى غواخيرا.

ثيسيليا : ما يجب التأكيد عليه هو سلوكه. انه يفكر : أنا مريض لأنني اتبعت الأشكال التالية، كنت بيروقراطيا، دائما أثبت نفسي بنظام ساعات معين، خلال روتين مستقيم. الآن أريد الرحيل، أفعل ما يعجبني.

غابو : لصاحب الحانة، في بوغوتا، يقول له : «لم أخرج من هنا أبدا. اذهب الى زيباكيرا أيام الأحد لأكل زلاطة بالعصيدة وذلك هو كل شيء. الآن سأقوم بالرحيل . هذا هو حلم حياتي». المشاهد يعتقد بأن الرجل يفكر في فينيسيا أو ما شابه. كلا: لا يهم بأية ناحية يفكر . يجب معرفة ذلك من أجل تدمير كل الشكوك بأنه ينزل الى مكان يعرفه، حيث كان سلفا هناك. انه لم يكن في أية ناحية من العالم. الا تعتقدون أن

الشخصية ستثري بهذا الشكل؟

ثيسيليا : ما كان يقوله مونولو بما يتعلق بالأكل: «العربة ستذهب؟ إذن لتذهب. أنا لم أنته حتى الآن من الأكل». أو أحسن : «سنيور ، قف، أريد أن أبول. كلا، سنيور ، لا يمكن التوقف هنا». «إذن اصغ لما أقوله لك: اما أن تتوقف.. أو أبول هنا مباشرة». ما يمكن قوله أن الرجل يتمرد للمرة الأولى في حياته.

راينالدو : لا يمكننا أن نمنح الرجل مشاعر لا يملكها. خيبة ظنه تتركز في أنه سيرى أشياء، لكن متأخرا جدا. هذا ما يخص الانفعال أما الطبيعة ، أو الغضب الطفولي.. هي أشياء لا يمكن أن تخرج منه، لأنها ليست فيه.

سوكورو: لم لا؟ الآن يرى أشياء لم يرها سابقا.، يجد في داخله أشياء حتى الساعة كانت مخبأة.

فيكتوريا : يجب ألا تكون الطبيعة ضخمة. ممكن أن تكون مسطحة . واحدة من هذه القرى المعزولة ، المفقودة في السهل، ما يبحث عنه لا يبحث السياح عنه.

غابو : ينزل الى واحدة من تلك القرى لأنه يرى أن هناك مدينة ألعاب. وموسيقى يصعد في دولاب هوائي، أو في العجلة الدوارة . ما لم يفعله وهو طفل. في أمريكا اللاتينية يرى دائما شيئا عندما يتطلع المرء من شباك عربة.

روبيرتو : اذن يذهب للأكل ، ممكن أن يرى البنت، التي تتكلم مع صاحبة المطعم. هناك شيء ما فيها يدعوه للانتباه. بعد ذلك يذهب هو للبحث عن المكان الذي يأويه وعندما يفتحون له الأبواب يظهر انها هي .

دنيسه : شخص يذهب ليموت لا يشعر برغبة لفعل أشياء أكثر من ذلك يسمح لنفسه بالانجرار. يجب البحث عن ماذا تكون رغبته نفسها، وضعها في مجال ورؤية كيف يجعل نفسه تتعلق بالأحداث. لأنه، بتفحص جيد، بالنسبة لواحد سيذهب ليموت من لحظة الى أخرى، ما هو المهم وما هو ليس بمهم؟

روبيرتو : كما أرى، هناك طريقتان لتشخيص هذا الرجل : مثلما يتمرد هو ويرسل كل شخص للعير، أو كما هو يفزع ويغطس بسلبيته . يجب أن نختار.

غلوريا : الشخصية التي نعرفها ليست على استعداد للتمرد بغتة.

سوكورو : كنت أعتقد أننا متفقون ضمن هذا الخط، خط التمرد. انه يعبر ان يكون شخصية مسطحة، البيروقراطي ، ليصبح شخصا آخر، بأنه يعاني بعض الشيء من التغير.

اذن لا، أين هي القصة؟ ليس من الضروري أن تكون تمردا عنيفا.

غلوريا : هذا التمرد يشرح نفسه سلفا في بوغوتا، يصعد في الباص دون هدف ثابت.

روبيرتو : هناك شيء يجب أن يبقى واضحا: أن هذا الشخص متمرد ضد الحياة التي يحملها ، أو ضد الموت؟

ماركوس : ضد حياته.

فيكتوريا : وهكذا يعثر على امرأة.

غابو : إعذروني ، يجب أن أخرج. عندما أرجع تحدثونني عن الفيلم.

انتصار الحياة

روبيرتو : أنا أصر على وجود بواعث معينة. في بوغوتا الشخص ليس عليه أن يأخذ باصا باتجاه القدر. يقترب من المحطة ويرى سلسلة من البوستكارتات. هناك واحد بأبيض وأسود، يثير انتباهه بصورة خاصة جدا. وهناك حيث سينزل بعد ذلك في مكان يشبه البوستكارتات . في تخيله شيء من ذلك. يذهب ليموت وهناك شيء ـ ليس من السهل شرح ذلك ـ يحتاج فعله.

سوكورو : أنت تريد أن تخترع ميتافا، تثبت توازي...؟

روبيرتو: لماذا لا؟ هذا المكان من الممكن أن يكون رمزا للحرية.

مونولو :في بوغوتا كان يغني نشيد الهندي في الساحل: «من يعرف البحر؟» . انه نشيد رجل لم يغادر السلسلة الجبلية أبدا.

ماركوس : نعم، ويقرر السفر لأنه يرى أن الشركة اسمها رحلات البحر الزرقاء.

روبيرتو: من الممكن أن يكون للبحر هذا الشكل من الجاذبية التي كان يدور باحثا عنها. انه متعلق جدا بالعواطف والمشاعر.

ماركوس : يعجبني مقارنة موضوع البحر مع موضوع البوستكارت.

سوكورو : انه سهل، في المحطة يرى إعلانا حيث يظهر البحر. يفكر مرات كثيرة، ينظر حيث هو... وبعد ذلك نراه يصعد الباص.

ماركوس : نعم،يبقى يتأمل البوستر، يتلمسه يفكر مرات كثيرة، وبعد ذلك هناك يأتي صغير، ونراه في القطار . لأني من حزب القطار.

مونـولو : نعم، في المقـابل استمـر أفكر في البـاص. ستكون ثلاث مرات قطـع: داخل الباص بالطبيعـة في الخارج، منحدر على أرض حـارة، وأخيرا السـاحل، البحـر يضرب الصخـور القريبة من البحر. الشخص ينزل الى قرية صغيرة ساحلية.

سوكورو : يسير مع سترة ربطـة عنق قبعة... وفجـأة ينزع ويسمح بـالأمواج تغسـل أقدامـه.. ما لا أراه هـو موضـوع البنت. متى تظهر؟

راينالدو : هذا ما أسأل نفسي عنه: متى سنصل الى الباب؟

غلوريا : الرجل يذهب للأكل في المنزل، وهناك يلتقي بالبنت. انها التي تخدم على الطـاولات . تتعارك مـع صاحـب العمل، ترمـي الصحون الى الأرض وتغادر. الـرجل يبقى منـدهشـا، ثغره مفتوح أمام رد فعلها.

روبيرتو : نحن نبحـث عن أفكار: أولا، كيـف نجعله يـدخل القرية، كيف نخلق علاقة البنت مع البحر.

راينـالـدو : البـوستر يجب أن يخدم كعنصر متعارض، هـو يصل الساحل ، ينظر الى البحر.. وليس هو البحر الذي رآه في البـوستر نفسـه. كان قـد صحـح فكـرة أخرى عـن البحـر، مستندة على البوستر . هـا أنا هنا، يقول لنفسـه ، والآن ماذا؟ طز بالبوستر وحينها تظهر البنت.

روبيرتو: ممكن أن يبقى منفعلا أمام مشهـد البحر، لكن كم من الـوقت؟ أولا أو أخيرا عليه أن يضع السـؤال: والآن ماذا؟ يبدأ بـالسير وعندهـا تبدأ قضيـة من عمليـة الولادة، انـه لا يعرف ماذا، لكن يخطر على باله بأن ثمة من يولد ..

سوكـورو : مـا لا أراه هنـاك هو الحدث ونتصرف كـوننـا سنصنع فيلما تجاريا.

راينالدو : هناك حدث داخلي. أولا، انه يشعـر بنفسه متحفزا بسبب البوستر ، الآن نعـرف أن موضوعه هو البحـر. ثانيا ، هو يقارن خياله مع الواقع، هذا حدث أيضا. وثالثا، انه يشعر بخيبة الظن، يلقي بالبوستر ويبـدأ بالسير. بمفهومات مرئية: الرجل يصـل، يندهش ، يخلع الأحذية ، يضـع قدميه في الماء . ينظر من جديد للبوستر ، يرميه في الماء ويذهب.

ماركوس : انه جائع يحتاج أن يأكل شيئا.

سوكورو : يلتقي بالمرأة.

روبيرتو : المرأة داخل الماء. انها تغرق.

ماركوس : انها جنية بحر.

سوكورو : انه لا يعرف العوم.

روبيرتو : لكـن لا يمكن أن يكـون البحر فقـط هو الطبيعـة. يجب وضـع دور آخر. لهذا يجب أن تملك المرأة عـلاقة خاصة مع البحر.

فيكتوريا : بأن يلتقي بها هناك.

غلوريـا : يذهـب الى مكان في السـاحـل حيث يبيعـون الأكل يدخل وهناك ستكون هي، تجهز الطاولات.

ماركوس : أو هي بنت صياد.

سوكورو: والصراع؟ لماذا يجب أن تكون لحظة توتر هناك؟

غلوريا : كنت اقترحـت شجارا في المطعم. هي متهـورة جدا تحطم الصحون على الأرض.

مونولو : تصل باخرة صغيرة الى الخليـج وهناك تأتي هي تأتي بقبعة وفستان من الزهور. سيدة جميلة من السـاحل.

روبيرتو: سيدة؟ ألم نقل أنها بنت؟

غلوريا : انها بنت. لم تعد تتحمل الحياة التي تحملتها.

فيكتوريا : يمكنه أن يراها في البحر، أولا، وبعد ذلك يجدها في الحانـة. يجب أن تكون هنـاك عـلاقة مـرئيـة بينهما، عندما يلتقيان.

غلوريا : ولماذا يتذكرها هو؟

روبيرتو: أنت نفسـك قلت: كل طاقـة تدعو للانتبـاه بسبب جمالها، بسبب حسيتها.

ماركوس : ممثلة مثل سونيا براغا.

فيكتوريا : لا ننسى أنها الموت. مـن يمعن النظر في مـن؟ هو فيها، أم هي فيه؟

روبيرتو: هـي فيه. هـو يذهـب للتنزه على الشـاطيء بتلك الملابس النادرة، وهي لأنها صيادة ، تـأتي باتجاهه .. وما إن تراه، حتى لا تستطيـع أن تخفي ابتسامتها: «مـا الذي تفعله حضرتك هنا، بهذه الهيئة؟ ، تقول .

غلوريا : يبدأ هو بنزاع معها وبعدها يسألها أين تقف.

روبيرتو: بالتفكير جديـا، هي ما عندها سبـب لتعتدي عليه. بالاضـافة الى أنها كانـت أن تأتي مـع صديقة ، مـع شخص آخر، لكيلا يخلق بين الاثنين وضع خطأ.

دينيسة : يجب أن يفعل هو شيئا يوصلها به. يجب أن يعمل فضلا لها.

روبيرتو : انه البحـر الذي يقوم بذلـك الواجب. انـه جاء الى البحر وهذا يكافؤه، يمنحه شيئا : المرأة .

سوكورو : هكذا نحن نشتغل مع رموز وكل شيء.

ماركوس : هناك شيء ظل مخلخلا، مثل شعور.

غلوريا : ما تفعل هي في لحظـة اللقاء يجب أن يحوي ، على ما

يشبه البذرة، ما يحقق النهاية. إذن هي تمثل الموت، يصبح لدى المشاهد الشعور، منذ اللحظة الأولى أن هذا لم يكن صدفة بأنها كانت هناك تنتظره دائما.

روبيرتو : وتغريه.

سوكورو : ليس بالمعنى الجنسي، هي تجذبه وهو يسمح لنفسه بالتسليم.

روبيرتو : انه يشعر بجاذبيتها لأنه، في هذه الحالة، يلتقي بالموت متلبسا الحياة.

راينالدو : الشخص يسأل البنت: «أين ممكن أن تقضي الليلة في القرية؟».

سوكورو : يجب أن نظهر الكثير من شكل اللبس، انه شخص غريب المنظر في هذا الجو.

فيكتوريا : انه يدخل البنسيون ، لكي يأكل ويجلس. تصل هي، تعد الطاولة. وتبقى تبحلق به. «من أين حصلت حضرتك على هذه الملابس ؟»، تسأله.

ماركوس : أو تراه يأتي، من خلف نافذة البنسيون وتبقى تبحلق به بثبات ، قبل أن يصل . لماذا تنظر إليه؟ بسبب فضول بسيط؟ حتى الآن لا أحد يعرف. سنعرفه في النهاية . ليس هناك ضرورة الاختراع فضاء آخر.

سوكورو: كيف يبدو لكم إذا عملنا الآن مقارنة لكل الاقتراحات؟ الأول : إقتراح جلوريا: بأن يلتقيا في المطعم وتنشأ علاقة تعارف بين الاثنين عبر فضيحة، فضيحة شجار. الثاني هو لروبيرتو: بأن يلتقيا على البلاج والعلاقة بين الاثنين تظهر بشكل سافر، هي ساخرة منه. والثالث هو لماركوس : بأن تقوم بإعداد الطاولات للبنسيون وتراه يأتي، من بعيد.

ماركوس : يصل هو ، يجلس، وهي تقترب منه عند الطاولة وتقول له بجفاف: «عندنا سمك فقط». لتثبيت علامة، لكي تمنح اللقاء ضربا من العدوانية. الوضع ممكن أن يغني نفسه بأن تسقط هي الصوصة فوق بدلته، دون إرادة منها «أي، إعذرني! تعال، مر هنا، لكي انظفها»، تقول له ، مؤشرة له على غرفة خلف الدكان.

راينالدو : في البار يجب ألا يكون هناك أحد آخر. أو الأفضل، يجب أن تكون هناك طاولة واحدة محجوزة: بعض الأشخاص الذين يجلبون الضوضاء، يشربون بيرة ويلعبون الورق أو الدومينو. لذلك يمكنها أن تغيب دون مشاكل.

غلوريا : في الطريق فقدنا فكرة الصدمة، لحظة اللقاء تلك حيث يبقى هو مندهشا بسبب حيويتها.

روبيرتو : عندما يذهبان للغرفة خلف الدكان وتبدأ هي بتنظيف الصلصة فوق البدلة، تعلق بصوت لعوب: «وحضرتك ماذا تفعل هنا بملابس مثل هذه؟». بعد ذلك يبقى هو في القرية ، شيئا فشيئا، تبدأ هي بتغييره، بإغرائه. ذات ليلة، تدعوه الى البلاج. بالتأكيد سيصنعان الحب في الرمال. لكنه لا ينوي للذهاب. يموت قبل ذلك ، لا أعرف كيف لكنه يموت.

ماركوس : شخص مسكين المرة الوحيدة في حياته التي سيكون فيها مع امرأة جميلة وبوم!، يموت.

سوكورو : حسنا ، عندنا مشروع للنهاية ، لكن بعد ذلك كيف ينتج اللقاء؟

فيكتوريا : ليكن على البلاج هو يبقى مندهشا بسبب كرمها، بسبب حيائها.

فيكتوريا : تثير انتباهه كثيرا لأنها امرأة ساحلية ، نوع من الجمال المختلف عن الذي يعرفه.

فيكتوريا : وبعد ذلك هناك قطع ونراه جالسا في هذا المكان ، يأكل.

ماركوس : كانت هي قد ذهبت الى البلاج قبل ذلك بقليل للبحث عن سمكة. بعدها تعود للبنسيون ، تدخل من الباب الخلفي، وحينها تكون لحظة أن تراه يأتي، عبر النافذة.

مونولو : هناك ثلاث نتائج. الشخص يذهب يأكل عند البلاج. هي تمر بزنبيل مليء بالسمك. انها جميلة جدا. يصل هو للمطعم ويجلس. هي تقلي السمك . تروح لتقدمه له. تلوث البدلة دون إرادة منها. تنظفها هناك هي بنفسها ، أمام الجميع، تهزأ: «اخلع عنك هذه الملابس.. بهذا الحر...!». وهو يدهشه استفزازها، يدفع حسابه ويذهب. يدور بعض الدورات في القرية ، يبحث عن مكان ليقضي الليلة. يضرب على باب .. ومن يفتح له تكون هي.

ماركوس : ها هو يصل غابو. في الوقت المناسب جدا.

غابو : هل انتهيتم من الفيلم؟ لنرى ، حدثوني عنه.

مونولو : هناك تغييرات معينة. الشخص يأخذ القطار ويخرج من بوغوتا لأنه يريد أن يرى البحر.

روبيرتو : أدخلنا حافزا معينا ، بوسترا ما.

مونولو : هناك إمكانيتان : بأن يرى الشخص البوستر في المكتب، أو يجده عند رصيف المحطة, لقد قرر أن يزور هذا المكان ، أو مكانا شبيها. في الواقع، أن ما يرغب به هو رؤية البحر. لحد الآن لا نعرف ما سيحدث في التصوير، لا في القطار ولا في الباص. إن ما هو مؤكد هو أنه يلتقي بالمرأة هناك، عند شاطيء البحر.

غابو : والباب؟ ألا يطرق الباب؟

مونولو : كلا.

غابو : آه! حسنا، هذا هو فيلم آخر؟

مونولو : نعم منذ أن دخل يلعب مع البحر، تحول الى فيلم آخر. الآن هو يسير على البلاج وهي تأتي مع مغسلة من الطراز القديم أو مع زنبيل مملوء بالسمك. يتقاطع طريقهما. بعد ذلك هي تخدم عند الطاولة ودون رغبة منها توسخ ملابسه.

غابو : من خلال ما أراه، هو يستمر لابسا ملابس الغندور، في وسط الشورتات والبيكيني لذينيك.

ماركوس : كلا ، كلا ، كلا ليس هناك شورتات ولا بكيني. انها قرية صيادين، شاطيء يكاد أن يكون مهجورا.

مونولو : هي تخلع عنه السترة، لتنظفها له، وبعد ذلك ـ هذا مجرد احتمال ـ يظهر الزوج ويصنع شجارا. الرجل ـ الذي قررت أن اسميه ناتاليو، لكي نميزه أفضل — يحصل على ضربة ويفقد وعيه. عند الاستيقاظ، يرى أنها هي التي تهتم به. كيف يموت الشخص؟ أنا أرى امكانيتين اثنتين: واحدة ، بأن يقتله الزوج، الثانية بأنها هي التي تكتشف البوستر وتقول له بأنها تعرف هذا المكان، إذا أراد ستحمله هي الى هناك. وهناك سيموت هو ، حتى الآن لا أدري. الآن حسنا، المؤكد هو بأن هذه القصة قدمتها. حتى يخرج الرجل من بوغوتا، يبحث عن البحر ، ليس هناك مشكلة ، ولكن بعد ذلك..

غابو : المشكلة هي أن كل شيء مرجح الآن، ينقصها لقاء الطعام. لكن هذا ليس مهما، الآن مشكلتنا هي اللقاء.

روبيرتو : لقاء الطعام يجب أن يتبع اللقاء بينهما.

غابو : يبدو الآن أن كل شيء يعوم. في السابق، عندما يضرب هو الباب، كان الفعل غريبا تماما: تضرب على باب وتجد نفسك هناك مع الحياة التي هي في الحقيقة الموت. هذا له قوة خاصة، قوة العبث.

مونولو : أنا كنت أفكر، بفكرتك التي قلتها حضرتك، بأن الباص الذي كان يسافر فيه من الممكن أن يقف في مدخل قرية صغيرة، حيث تكون هناك مدينة ألعاب. تسمع موسيقى في الخارج. انه يذهب نائما، وفجأة يفتح عينيه وتقريبا بمواجهته، عبر النافذة يرى البنت، يراها تقريبا بمستوى النافذة لماذا؟ لأنها تذهب راكبة مع صديقه في عربة دائرة، والدولاب يقف للحظة بشكل ما حيث العربة والنافذة باقيتان عند المستوى ذاته. البنت والصديقة تبدآن بالضحك وتسخران منه مباشرة . الرجل يخرج الرأس من النافذة لكن في هذه اللحظة يدور الدولاب والبنات يختفين في العلو. حينها ينهض الرجل الهوائي يذكرني مرة أخرى بـ Viver ، لكوروساوا، صنعوا حديقة للأطفال في مكان مرعب وهناك لحظة تشعر فيها الشخصية بأنها في أرجوحة وتبدأ بغناء هذه الأغنية التي معها تبدأ الكاميرا بالثبات بمواجهتها. انها أغنية يابانية ، واضح، لكن هناك لا يمكن أن ننسى أبدا ، لأنها أغنية الموت. من رأي ذلك الفيلم لم ينس تلك الأغنية ، ولا الحقيقة المرعبة. في قصتنا ، يجب أن نضع في رأسنا بأنها تعني الموت. ربما بعد ذلك لا نحتاجها ونستغني عن هذا العنصر، لكن الآن، اذا أردنا التفكير بهذا، الشخصية تنمو.

روبيرتو : في العمق لا تعجبنا فكرة أنه يطرق على الباب.

غابو : نعم، أفهم، فيلم الباب هو فيلم ذلك الذي في داخل البيت، ليس فيلم الذي قادم، إنها قصة شخصية لم يحدث لها شيء أبدا ولا تشعر فجأة بأن القدر يضرب على الباب . القدر، أو الموت، أو ما ستعرفونه.

روبيرتو : فكرة البوستر والبحر تملك قوة. هو يجب أن ينظر الى البوستر، يرى البحر وتنشأ الرغبة، هذا هو كل شيء يرغب أن يفعله قبل أن يموت، أن يعرف البحر. ينزل من الباص في قرية الصيادين الصغيرة، يمشي عند الشاطيء المهجور، دون أن يغير ملابسه، وفي خياله البحر للمرة الأولى. حينها تمر هي، البنت ، التي تدهشه حسيتها. انها الموت لابسا الحياة. وهناك تبدأ عملية الإغراء من قبلها.

غابو : الشروع يبدأ منها؟

روبيرتو : نعم . مونولو إقترح بأنها هي التي ستعرض عليه جلبه الى المكان المضبوط الذي يبحث عنه، مكان البوستر. بالنسبة لي أكثر ما يعجبني كان هو فكرة أن يذهب الى البحر ومن هناك،من البحر بالضبط، تأتي المرأة. طوال كل حياته خنق الرجل مشاعره، رغباته، والآن عندما تتواجد الامكانية للتعبير عنها، للعيش بانفتاح، ينتج انه يجد الموت. بطريقة ما أنه يموت مثلما عاش، خائبا.

ثيسيليا : هناك مشكلة جدية مع شخصية البنت وهي أنها لا تملك القوة الضرورية لتمثيل ما يجب أن يكون. لم نستطع أن نمنحها رائحة ما.

غابو : دائما هو يمشي. لن تكون هذه هي المشكلة القضية انها دائما ماشية؟

ثيسيليا : انها متحركة لكن دون فعل شيء. اذا كانت هي الموت يجب عليها أن تفعل أشياء خارقة للعادة. المؤكد أننا لم نمنحه أي تبديل، تغير لا عليها ولا على اللقاء الأول بينهما.

غابو : يجب أن يكون لقاء صغيرا. تقريبا ضربة رأس. بعض

الشيء هكذا ــ رروومم ــ مثل هذه الأشياء التي تصاحبها السينما القديمة بضربة موسيقية - تراتراتام - من الممكن أن يكون المخطط البياني : هو في وضع، من الظاهر، سينتهي الى تعريف كل الحدث، وفجأة تدخل هي ويتغير كل شيء.

أليد : يصل هو الى ضفة البحر مرتديا بدلة الغندور ، ينزع الأحذية والجوارب ويدخل الى الماء. هي تراقبه، من بعيد. يمنحها الوضع الانطباع بأن الشخص يريد أن ينتحر، يتقدم، يملك لحظة من التردد ويرجع الى البلاج. يبقى دائما فوق الرمال. عندما يستيقظ يراها تنعطف عليه، امرأة ضخمة. وهذا يسبب له الصعقة.

غابو : انه أمر حسن بأن ينقذه الموت من موت ليس موته، موت لم يصل حتى الآن، هي يجب أن تظهر أمامه مثل شيء غير مألوف، قدري، غير لحظوي ومكتمل. ما لا أراه هو المكان كل البلاجات متشابهة.

روبيرتو : هذه هي قرية صيادين.

غابو : المرأة يجب أن تكون سوداء ضخمة، بهالة أسطورية معتادة على الغناء. رغم أنها لا تغني في الفيلم.

ماركوس : ممكن فعل ذلك . امرأة مثل ماريا بيتانيا.

غابو : شيئا فشيئا تبدأ الشخصية برسم نفسها. ها أنا أبدأ برؤية هذه السوداء، رغم أننا الآن لا نملك الوقت لتحليلها ولا نعرف من أين تأتي، ولا الى أين تذهب.

سوكورو : يعجبني أن أجمع كل ما فعلناه قائلة بأن، في الواقع، لم يكن هناك اتفاق . كانت هناك مقترحات عامة ، لكن كلنا كان عندنا موقف مختلف أمام القصة.

غابو : هكذا كما خرج للتو ، لكن هذا يحصل في ورشة العمل، إذا لا، لن تكون هناك ورشة عمل، ولن تخرج هذه الأفكار المجنونة، مثل تلك التي تخطر على بالي الآن بأن المرأة تسافر معه في الأوتوبيس نفسه، لا يلتقيان هناك، بل لا يريان بعضهما ، لكن هي تأتي سلفا معه.

سوكورو : واذا قدمنا حضورها بطريقة أخرى؟ ماذا لو نسمع صوتها، غناءها، في اللحظة التي يصل فيها الى البلاج. هي تكون نموذجا من عازفة الفلوت لـ«هاميلين» . هو يشعر بسحر صوتها، يستدل عن طريقها، سيجد المرأة خلف صخرة ، تنظف سمكة.

غابو : نعم شيئا يوميا جدا، لا شيء من المثالية الفنتازية.

راينالدو : لماذا لا نعود لفكرة المقارنة بين البحر في البوستر والبحر في الواقع؟ حسنا، والآن ماذا؟ يسأل نفسه. وحينها تحين اللحظة التي يراها فيها تقطع رؤوس السمك.

غابو : أو رؤوس أطفال.

راينالدو : ماذا؟

غابو : ينقص هذه القصة الجنون ، هذا ما أردت أن أقوله. انكم جديون أكثر من اللازم.

روبيرتو : لكن، غابو، اقتراحك باجلاسها في الأوتوبيس يتعارض مع فكرة انها تأتي من البحر ، من أن وجوب ذهابه هو الى البحر للعثور عليها.

غابو : أنت رومانتيكي إغريقي . أنت بحر متوسطي، كل البرازيليين هم بحر متوسطيون.

مونولو : لنبق مع فكرة البوستر . انه بوستر بأبيض وأسود.

غابو : انه إعادة نظر جيدة مرئية. هناك بوسترات للبحر، للغابة للجبال.. هو يرى مجموعة من البوسترات ويختار بوستر البحر. أعترف بأن هذا خرج مني هكذا، لأني تركت شخصا دون قدر معين، شيء ما يقوده، والآن أجده مصرا على الوصول الى مكان. لكن حسنا، هكذا هو الحال يذهب باتجاه البحر. دون أن يعرف ذلك، هكذا اختار مكان موته، قبل ذلك كان يخرج الى الطريق باحثا عن مغامرات ، ليرى ما الذي حدث ببساطة مثلما يحدث في روايات الفروسية.

أليد : أنا موافقة لجعله يفعل أشياء. لأن ينتج بأن الشخصية تذهب باحثة عن مغامرات لكن في الواقع لن تفعل شيئا، باستثناء أن تأخذ الأوتوبيس.

غابو : ليس على المرء أن يفقد صبره. تتذكرون قطع القماش المصبوغة: أولا يجب أن تمتد اليد، وانتظار ان تجف بعدها تمتد يد أخرى ، وهكذا .. في الأوتوبيس أو في القطار من الممكن أن تحدث أشياء لكنها ليست سهلة الحل، انها قضايا تكنيكية خالصة.

أليد : أنا أقصد نهاية الرحلة. الشخص لا يفعل أكثر من أن يبقى هناك، أما البحر . أو يمشي عند البلاج.

غابو : هذا ما نحاول اختباره: ماذا يفعل بعد ذلك؟

أليد : يجب أن يبدأ بفعل أشياء لم يفعلها من قبل. أحدهم سيقول في البار، أو في البنسيون حيث تعمل المرأة.. هناك أشخاص يلعبون الدومينو. حسنا بأن يقترب الرجل إليهم ويسأل: «أين يمكن ، الحصول على جرة من الروم؟» . أو حسنا: «أين يوجد بيت دعارة قريب؟». أو من الأحسن أن يلتقي براقصة في الماخور و...

غابو : عندي الانطباع بأن السينما لم تعد تقبل بماخور واحد أكثر.

سوكورو : هذا المشهد وهي تنظف السمكة، تقطع رؤوس السمك...

غابو : نعم، في السلة دماء انه مشهد جيد. لأننا لم نبن الشخصية. علينا أن نبحث عن مشاهد.

روبيرتو : يجب انقاذ فكرة النكتة ، بناء العلاقة من تلك الفكرة، هي، عند رؤيتها له مرتديا لبس الغندور...

غابو : يقتلونه بسبب نكتة! يمكن القول، ان الشخص يصل قرية الصيادين الصغيرة بملابسه السوداء. هناك نكات، ليست دموية ، إنما بريئة وينتج بسبب واحدة من هذه النكات أن يقتلوه دون إرادة . لا أحد يريد أن يؤذيه ، لكنهم يفعلون ذلك. هل تتذكرون قصة الـ Sorpaso؟ انها مؤثرة، لكن ولا في لحظة واحدة يبدو في الذهن بأنه سيموت.

ماركوس : هناك أغنية ، تتحدث عن الغرينغو الذي يصل عند البامبا، حيث يتطور كل شيء بشكل طبيعي ـ يرون الغرينغو «الكش ملك» أن يصعد حصانا ـ ويقف في النهاية يسخنون له لمبة الكش مات.

غابو : انه شجار، «سيتشاجرون معه»، يقول له واحد من الصيادين عندما يرى الغندور يقترب منه.

سوكورو : حتى أطفال القرية يتشاجرون معه.

غابو : الأطفال يحملونه يوقفونه يجلسونه.

سوكورو : يزعجونه ، يضعونه في الماء.

غابو : هذا يمنح الفيلم حيوية أكثر.

روبيرتو : هي والصيادون يتطوعون لحمله الى هذا المكان الذي يبحث عنه ما ان يتوغلوا، حتى يصبح المكان كل مرة أكثر تعرجا، وفي النهاية ليس هناك شيء . الصخور ، السماء .. الرحلة تبدأ مثل مزحة بسيطة، لكن تتحول الى كابوس. عندما يصلون ، يموت الوقت. الصيادون يندهشون: ما الذي حدث؟ فقط البنت تعرف، لوحدها هي تعي فقط هي عندها وعي بأنه حمل الى الموت.

دينيسه : لماذا تفعل ذلك؟

ماركوس : شرا.

مونولو : عند سواحل الأطلنطي لكولومبيا هناك قرية صيادين اسمها تاغانغا. لها خليج ضيق جدا، محاط بالجبال، حيث ينشر الصيادون شباكهم.

غابو : لماذا لم نقل للتو بأنها القرية الأجمل في العالم؟ أو لا تجرؤ؟

مونولو: الماء هادىء جدا وشفاف بحيث يمكن الصيد عند الضفة . هناك بعض الرجال، هناك مراقبون يرصدون البحر من جهة المنحدرات، وعندما يرون سربا من السمك يدخل، يعلنون لكي يغلق الصيادون شباكهم. يطلق على المراقبين los Halcones الصقور . حسنا، من الممكن حمل ناتاليو على أوكار هؤلاء الصقور، ممتنعة المنال تقريبا ، وتركه هناك. مثل مزحة.

غابو : نكتة جماعية تتحول الى جريمة جماعية.

مونولو : يتركونه هناك ليروا ما الذي يفعله، كيف ينظم شخص مثله وضعه في وضع كهذا. وفي اليوم التالي أحد من المراقبين ، ما ان يرى سربا من السمك يدخل، يرى أيضا الغندور ، طائفا فوق السمك.

غابو : الجثة تدخل طوافة في الخليج مع السترة وكل شيء.

مونولو : ومع المظلة وهي مغلقة فوق الصدر.

غابو : أو مفتوحة انه مشهد جيد، هو طائف في الماء الشفاف. مرتديا ملابسه من القدمين حتى الرأس. وهكذا حصلنا على النهاية الآن ينقص فقط كيف نملؤها، اتركوني أقول لكم بأن هذا المشهد احتفظ به في سيناريو لم يصور أبدا ـ مشهد نائب ملك يغرق في بحيرة ـ لكن لا يهم ، أتنازل عنه.

سوكورو : الأطفال في وسط براءتهم، يستطيعون أن يكونوا مرعبين، بالاضافة الى ذلك، هؤلاء يعيشون في مجاميع والرجل مرسل من قبل الحكومة لكي يخدم كوسيط، مستفيد من عداوة السكان، يتخذ قرارات مقتضبة جدا ، تؤثر على مصالح المجاميع، شكرا لهذا، يستعيد الصيادون السيطرة على شيء صودر منهم أو يفوضون لشيء كانوا يدعون انه يعود إليهم. وعندما يكتشف بأنه ليس الوسيط، الصيادون يمتنعون عن ارجاع ما أخذوه ووكالة الجماعة تأتي مباشرة عليه.

غابو : لكن هذا فيلم طويل ونحن نعمل حلما.

راينالدو : يحسبونه قديسا ما. عندما يصل، يقول الناس له: «في النهاية! كنا نعرف انك ستأتي». لن يكتشفوا الحقيقة أبدا. يموت هو غرقا ويعملون له دفنا ضخما ، لكن مع من يخطئون به؟ مع نائب ربما؟

غابو : آه، يقتلونه بسبب الحب...

رايناالدو : انه مراء ، لكن يموت برائحة القدسية.

غلوريا : موته هو جزء من الرياء.

غابو : من الرياء الذي لم يشأ ادعاءه . من الرياء الذي يضعونه فيه.

مونولو : الصيادون يثأرون لشيء لم يفعله هو. يثأرون لما يفعلونه هم معه.

غابو : إذا توصلنا الى اكتشاف الميكانيزم الذي يقوده الى الموت، سننجز الفيلم كاملا، لا نحتاج أكثر من ذلك.

روبيرتو : في ذروة السعادة يجب أن يفعل هو ما يؤيد انه مثل إله. يريد أن يفعل شيئا كبيرا يضعه في مكان أبعد من الموت. لأنه يعرف ان الموت لا يمكن تجنبه.

غابو : موت كبير يختلف عن ذلك الذي كان ينتظره في المستشفى وسط الأشعة والعلاجات الكيمياوية...

روبيرتو : لا يتوصل الى هذا.

غابو : كيف لا ؟ للغير، لا تكن قاسيا، على الأقل اترك له السعادة الأخيرة! لن نتركه يموت بسبب هذه التضحية التي يطلبونها منه.

روبيرتو : أية تضحية؟

غابو : لا أعرف.

أليد : المرأة الثرية بشكل عام تفرح لوصوله لكن هناك أشخاصا معينين لا يفيدهم أن تحل المشاكل.. وهم من يقتله.

غابو : كلا، ها نحن في حقل الميثولوجي ، ندخل أنفنا في الميثالوجي والآن لن نستطيع أن نخرج الى الواقع اليومي ليس من الممكن أن تكون مجاميع ولا عصابات متعادية ، يقتله الميثولوجي القدر.

ماركوس : يدفنون الشخص حيا.

غابو : كلا. يصلبونه. الشخص يرغب أن يترك الناس مرتاحة، مع وهم إنه الشخص الذي كانوا ينتظرونه... ومن أجل التظاهر بذلك، يغامر في الحياة دون تردد. يموت، لكن يصل الى موضوعه.

ماركوس : لكن، مصلوبا؟

غابو : مصلوبا ، نعم لماذا لا؟ في النهاية ليس هناك غير ستة وثلاثين وضعا دراماتيكيا ، وهذا واحد منها .

روبيرتو : بأي معنى يسمح لنفسه يصلب ؟ هو يضحي من أجل الوصول الى مسعاه.

غابو : تتذكر «جنرال الروفيرة»، ذلك الفيلم لروسيليني ببطولة دي سيكا؟ الآن فقط خطر على بالي بأنها هي القصة التي نعالج قصها ... ويسعدني كثيرا، لأني معجب كبير بهذا الفيلم. في مرة ما قلت بأنه واحد من أفضل ثلاثة أفلام رأيتها في حياتي «المدرعة بوتمكين» ، «المواطن كين»، جنرال الروفيرة». إنه عن شيطان مسكين يسجنونه في أحد سجون ايطاليا ـ سجن لسجناء سياسيين ـ والذي يحسب فيه السجناء قائدا، جنرال الروفيرة. لسبب ما يضعون في رأس الشخص انه هو هذا الجنرال . الجنرال الحقيقي هو سجين أيضا لكن يخفي هويته لكيلا يقتلوه، وفجأة يظهر هذا الشخص لكي يسمح ان يمرر نفسه كما هو. لأن السجناء كانوا انتهوا للتو من اقناعه ـ يلعنونه بأنه هو الآخر ـ وبالاضافة لأنه توصل للاستنتاج لأنه يجب أن يغشهم ، بأن يفعل لهم الفضل هذا. وهكذا مثل أن ينتهي مجسدا جنرال الروفيرة.

روبيرتو : في «كاجيموشا» لكوروساوا ، هناك حال شبيهة.

غابو : لكن ايطاليا ينتج أكثر تجسيدا. في النهاية ، ها هي القصة عندنا، نستطيع أن نفعل أي شيء، حتى دراما إغريقية في جزيرة كريتا، إذا أردنا . ما يكتشفه الشخص هو أن الناس تحتاجه، الناس تجد فيه شيئا يحتاجونه جميعا.

سوكورو : يعتقدون انه طبيب ساحر، مثل خوزيه غريوريو ايرنانديز.

غابو : هذا شبح، قديس، نرى صورة الذي وصل للتو الى علو كل الأشياء مع الشموع مشتعلة. كانوا يحجبون القديس وفجأة يصل الشخص الشبيه تماما بالقديس معجزة.

راينالدو : والشخص يصل الى الاعتقاد بأنه هو القديس.

غابو : في كل الحالات سيرى أن هذا القديس ، لدهشتنا، ينتج أن يكون مطابقا له، أي شيء أكثر جمالا من هذا..!

ثيسيليا : من يشبه القديس انه هو ، وليس العكس.

ماركوس : وهذا اليوم يوم وصوله للقرية ، هو بالمصادفة يوم القديس.

راينالدو : قديس عمل الكثير من الخير، حتى معجزات .

غابو : ها انه يعود ليصبح فيلما طويلا.

مونولو : هو السانتو ، سيد الصيادين.

غابو : ها إنه ما عليه أن يموت. الفيلم ممكن أن ينتهي مع المعجزة الأولى، لا أعتقد بأن يتأخر وصول أول معجزة أكثر من نصف ساعة.

راينالدو : تغمر المرء الرغبات بمعرفة ما يأتي بعد ذلك ، بأي شيء ينتهي كل هذا.

غابو : وهناك حيث يصبح فيلما طويلا.. لنصنع أولا الفيلم المقنع وبعدها فيلم القديس.

سوكورو : هو يصل للقرية دون أن يراه أحد.

غابو : لا أحد يعرف كيف أو من أين جاء. انه فيلم رقيق جدا. أحسن من الذي نتخيله أنفسنا.

روبيرتو : والرجل يموت في النهاية؟

غابو : كلا . قبل ذلك كان سيموت لأننا لم نكن نعرف ما نفعله معه.

روبيرتو استمر على التفكير بأن هذا الشخص يجب أن يموت.

غابو : اذا تحطم فيلمنا ، نرمي بك من هنا ... كلفنا الشغل الكثير لكي نصل الى هذه النقطة . هل أنت صديق أم عدو؟

روبيرتو : حسنا يفعل معجزتين أو ثلاثا سريعات ، وهذا يكفي.

غابو : الناس تخترعها وتنسبها إليه.

روبيرتو : وهو يصل للاعتقاد بذلك ، يعتقد بنفسه معجزة.

غابو : يجعل مشلولة تمشي.

روبيرتو : تدخل هي في الماء وهو يتبعها . في الحقيقة هو يدخل في البحر ، كما لو كان يمشي فوق سطح الماء... مشهد توراتي جدا، أليس كذلك ؟ وفجأة يختفي.

راينالدو : مثلما لم أر قديسا يبتسم أتخيل النهاية التالية: الشخص ينظر باتجاه الكاميرا، يضحك .. ويصنع معجزة هنا ينتج الفيلم.

غابو : دعونا نطور الفيلم مشهدا مشهدا لنرى الى أين يقودنا هذا، النهاية لا تهمنا الآن. الشخصية يمكن أن تبقى حية أو تموت . المهم أننا نملك القصة. وهي : بيروقراطي من بوغوتا، قطع الأطباء أمله في الحياة، يقرر تغيير حياته بصورة راديكالية ويبدأ بتحقيق حلم قديم : يتعرف على البحر. يصل الى قرية صيادين صغيرة ويحسبونه قديسا، مثل خوزيه ايرنانديس ، طبيب يصنع معجزات. عندما يرى هو المذبح، عندما يرى نفسه مكرما في كل البيوت ـ لأنه كما يبدو شبيها به ـ ينتهي بأنه هو القديس . هذه هي القصة . التفاصيل تأتي تباعا . الآن يجب أن نضمن أن تمتد القصة على مدى نصف الساعة فقط، اذا طالت ، ممكن أن تكون إخفاقا ، وهناك شيء يقلقني جدا : مشهد المذبح يجب ألا يشبه كثيرا سان غريغوريو ، لأن القرية كانت تقدسه . صحيح أن الفاتيكان يضايق، لكن حتى الآن لم يقرر ، لكن ليس بالامكان فعل شيء انه تيار جارف لا يمكن ايقافه والاتقياء لن يعجبهم أن نمزح مع القديس هذا.

راينالدو : بالنسبة إليه فإن الوقائع تأمره. أحدهم يطلب منه أن يشفي مريضا، بأن يضع كفه على المكان الفلاني ، وفي البداية يتردد الشخص لكن في النهاية يوافق.. وتجيء منه المعجزة .

غابو : هذا سيكون النهاية . الرجل كان في وضع رافض لكن مثلما هو الشبه مثلما هو إصرار الأتقياء، بأن يضع القديس في النهاية الكف على الطفل المريض هذا أو الذي يحتضر الذي حملوه له للتو و... معجزة الفيلم من الممكن أن ينتهي محتويا على وجه الشخص، حائرا: لا يعرف ما الذي حدث، هو نفسه لا يوضح ما الذي حدث ، لأن الفيلم ليس عن الطفل اذا كان سيبعث أملا : انه عنه وقدسيته غير المتخيلة . في اللحظة التي يقرر فيها بنعم، بأن يضع الكف على المريض، كان يحمل راية الاصرار ـ ليقول له في اسبيرانتو لاتيني..

روبيرتو : تبدو أن القصة الأخرى قصة الشخص المحكوم بالموت ، بطلت أن تعنينا.

غابو : الموت هذا هو عذر بسيط يجعله يسافر. ما يهم هنا هو رؤية كيف أن هذا الشخص، الذي امتلك حياة رمادية، يتوصل للعيش في حياة قديس.

روبيرتو : انهما شيئان مختلفان. يجب أن نشتغلهما أكثر.

غابو : *حتى وليس من الوجوب الحديث عن تورم الكبد*، في البداية المحادثة تبدأ مع الشخص وهو يسأل الطبيب: «وكم من الزمن تعتقد حضرتك تبقى لي حتى الآن؟». والطبيب يجيب «الأمر مشروط. من الممكن أن تكون ثلاثة أشهر مثلما تكون ثلاث سنوات» . ولا يفصل أكثر من هذا الحوار.

ثيسيليا : المرأة تنتظره في القرية ، بجانب البحر.

راينالدو : آه ! كنت نسيت أمر البحر!

ثيسيليا : المرأة السوداء ، هل تتذكرون؟ عندما يصل هو تقول له هي: «اننا كنا ننتظرك». موهبة المرأة تدهشه، رغم اننا لا نعرف حتى الآن أنها هي الموت.

غابو : المرأة كانت ظلت طافية فوق الماء هناك لأن في الرؤية الجديدة هذ لم يعد مهما. المهم الآن هو عدم يقينه هو: كم من الزمن بقي لي في الحياة؟ هل سأعاني كثيرا؟

روبيرتو : المشكلة ، الآن ليست هي الحياة التي ملكها ، إنما الحياة التي تبقت له.

غابو : كلا الحياة التي ملكها هي التي توضح قراره. هو يريد تحرير نفسه لذلك لا يدخل مستشفى ولا يغلق الباب على نفسه في البيت لكي يدللوه، إنما يرمي بكل شيء باتجاه الغير.

سوكورو : انه أفضل شيء ممكن أن يحدث له في الحياة.

غابو : أكثر مما يستطيع هو نفسه تصوره يتوصل لامتلاك كل شيء السلطة والسعادة.

روبيرتو : يحقق نفسه بالصدفة. دون أن يقترحه على نفسه يتوصل الى تحقيق شخصه. هذه هي القصة.

غابو : انه فيلم صدف . يحاول أن يمتد أكثر من نصف الساعة، لكن يجب أن نتمسك بها داخل الفيلم، في كل الأحوال لكيلا يتركنا نتردد ولا قيد أنملة. لأنه إذا تركنا نتردد سنقول مباشرة : ايه! وهذا كيف ؟ وهذا لماذا؟

مونولو : أعتقد أنه لا ينقصنا أن ندور حول القصة.

غابو : إذن أنت نفسك ، مع المعلومات التي عندك نكلفك بتطويرها . عندما تكون انتهيت من النسخة الأولى، تعرضها علينا.

ماركوس : عندي قصة أخرى.

غابو : حسنا ها هي قصة cachaco الغندور هي أسد ميت. همنجواي كان يقول بأن كتابا منتهيا هو أسد ميت. هكذ لنرى قصة ماركوس. أو تفضلون أن تستريحوا ؟ كل مرة عندما يخرج أسدي الميت، أول ما يسألني الصحفيون «والآن ما الذي تكتبه ؟». «ياناس ـــ أقول لهم ـــ حتى انتم لا تتركونني أسترح قليلا» وللتحكيم من خلال وجوهكم، ربما ليست هي فكرة سيئة . ربع ساعة تبدو لكم جيدة؟

عبدالله بن أبي اسحق
واضع القياس النحوي

خالد الكندي *

مقدمة :

في الفترات التاريخية القديمة التي لا يجد الباحث لها مصادر تعينه على معرفة ظروفها ، تظل الظنون والاحتمالات النتيجة النهائية لموضوع البحث، ويظل هذا الموضوع معلق اليقين حتى يتوافر للباحث من المصادر ما يعينه على اعادة النظر فيما قال.

وبحثي هذا من ذلك الذي يلتمس له ما يعينه على اثبات مضمونه ، وقد اتجهت فيه الى تعليل الآراء المتناقضة وترجيح الأقوال المتقاربة ، مع تقريب المستصعب ، وتجميع المستصحب، ثم فك المتداخلات ، ودفع المتناقضات.

إنه بحث يضع عبئه في تاريخ النحو العربي قبل فترة النضج، أي أنه يقذف بنفسه في تلك الفترة الغائمة التي كان يصعب معها حل المصطلحات المشتبكة، وتمييز الفروق بين الدراسات اللغوية المختلطة.

إنه بحث عن شخصية لغوية أزعم أنها كانت أول من حركت الدرس النحوي الى الوجهة الصحيحة بما حضت عليه من ضرورة استخدام القياس، وجعله منهج النظرية البصرية الأولى في تاريخ النحو.

هذه الشخصية هي شخصية عبدالله بن أبي اسحق الحضرمي (ت١١٧هـ) الذي كان من طبقات النحاة الأوائل، ممن حاولوا يبعجوا حديدة النحو فما استطاعوا إليه سبيلا، حتى جاء عبدالله فكان له ما أراد.

إنني لا أجزم بانه واضع القياس النحوي، وإنما أحاول أن أنتصر للرأي الذي أراه أؤكد وأرجح دون قصد الانحياز أو المبالغة . فإن أصبت فمن فضل ربي، وإن أخطأت فمن نفسي.

ترجمة ابن أبي اسحق

نسبه :

هو «عبدالله بن زيد بن الحارث الحضرمي البصري أبوبحر بن أبي اسحق، مشهور بكنية والده» [1] ويكنى كذلك أبا عبدالله[2]، لم يكن حضرميا بالنسب بل بالولاء، ولأجل هذا هجاه الفرزدق (همام بن غالب ت ١١٥هـ) ببيت مشهور لأن عبدالله «كان يعيب على الفرزدق وينسبه الى اللحن ..

★ باحث من سلطنة عمان.

فلو كان عبدالله مولى هجوته
ولكن عبدالله مولى المواليا [٣]/[٤]

زمانه :

لم أقف على مصدر يحدد ولادة ابن أبي اسحق وإنما اختلفت المصادر في عام وفاته ، ولكن عبدالرحمن بن أبي بكر السيوطي (ت ٩١١هـ) في بغية الوعاة يذكر سني حياته حيث يقول : «... مات سنة سبع وعشرين ومائة عن ثمان وثمانين سنة» [٥] ، وهذا يعني أنه ولد سنة ٣٩ هـ إن صح ذلك.

وفي تهذيب التهذيب أنه توفي سنة ١٢٩ هـ [٦]، وجاء في تاريخ العلماء النحويين أنه توفي سنة تسع عشرة ومئة [٧] ، وأشار بعضهم الى فترة وفاته بطرق أخرى، فخليفة بن خياط العصفري (ت ٢٤٠هـ) في طبقاته يرى «أنه مات في ولاية الخليفة الأموي مروان بن محمد (١٢٧ - ١٣٢هـ) [٨] وأفادتنا مصادر أن وفاته حصلت قبل وفاة تلميذه عيسى بن عمر الثقفي وصاحبه أبي عمرو زبان بن العلاء (ت ١٥٤هـ) اللذين عاصرهما [٩].

ويبدو لي أن التاريخ الأكثر تحديدا وورودا هو سنة ١١٧هـ [١٠].

مكانه :

وأما أصله ومنشأه ومستقره ، فإن نسبة المصادر إياه الى البصرة بالقول إنه «البصري» [١١]، وجعله في طبقات نحاة البصرة [١٢]، ثم قول السيوطي عنه في مزهره إنه «أعلم أهل البصرة وأنقلهم» [١٣]: كل هذا يدلنا على أنه ولد في البصرة وقطنها ، وأنه سائر في طريقهم ومذهبهم ، بل إنه أحد أركان المدرسة البصرية كما سنرى.

علمه وشيوخه :

اهتم ابن أبي اسحق بالعربية والقراءات لا من قبل الجمع والرواية والمعرفة، بل من قبل الوضع والدراية والتخريج والتنظير ، فكان أن اشتغل بقواعد اللغة وأقيستها ، وتخريج القراءات القرآنية على ما صح عنده من القياس.

ولم تكن بادرة الاشتغال بقواعد اللغة لديه عن ابداع لم يسبق إليه، بل جاء تأثرا بميراث المدرسة البصرية، واشتغالها بالنظر في اللغة ، ومحاولة الكشف عن أنظمتها، والنفاذ الى أسرارها وكنهها، حتى أصبح علم العربية يورث شيخا عن شيخ، فقد جاء في المزهر: «أن أبرع أصحاب أبي الأسود (ظالم بن عمرو ت ٦٩هـ) عنبسة الفيل (ابن معدان المهري). وأن ميمونا الأقرن أخذ عنه بعد أبي الأسود، فرأس الناس بعد عنبسة وزاد في الشرح ، ثم توفي ليس في أصحابه أحد مثل عبدالله بن أبي اسحق الحضرمي، وكان يقال عبدالله أعلم أهل البصرة وأنقلهم» [١٤].

ولم يكن ميمون الأقرن أستاذه الوحيد بل «أخذ القرآن من يحيى بن يعمر (العدواني ت ١٢٩ هـ) ونصر بن عاصم (الليثي ت ٨٩هـ) وروى عن أبيه عن جده عن علي بن أبي طالب كرم الله وجهه» [١٥].

ويمكننا أن نعي مدى سعة علم الحضرمي حين نعلم أنه استقى علمه من شيوخ كلهم من أئمة البصريين ونوابغهم فكان لابد أن يفوق التلميذ أساتذته ، فدعنا نعرض أسماء شيوخه ومكانتهم العلمية لندلل على ذلك فيما يلي:

١- عنبسة الفيل : أبرع تلاميذ الدؤلي والمقدم على غيره في مجالس اللغة والأدب.

٢ - ميمون الأقرن : وريث عنبسة في العلم وأبرع تلامذته.

٣ - نصر بن عاصم : زعموا أنه «أول من وضع العربية» [١٦] ، وروى عمرو بن بن دينار (١٢٥ هـ) فقال : «اجتمعت أنا والزهري (ت ١٢١ هـ) ونصر بن عاصم، فتكلم نصر، فقال الزهري: انه ليفلق بالعربية تفليقا» [١٧].

٤ - يحيى بن يعمر : كان أستاذ أولئك الثلاثة [١٨]، وحكي أنه خطأ الحجاج بن يوسف الثقفي (ت ٩٥هـ) ذات مرة فنفاه الى خراسان [١٩].

هكذا كان شيوخ ابن أبي اسحق: النخبة العليا، والصفوة الأولى : المقدمين في العربية ، وأبرع الناس في فهم اللغة ـ ذلك الوقت، فكيف يكون تلميذهم؟

إن كثيرا من الروايات تجمع على أنه كان من أكبر أئمة البصريين ، وأعلم أهل زمانه في اللغة العربية ، وتكفينا رواية ابي سعيد الحسن بن عبدالله السيرافي (ت ٣٦٨هـ) أنه قال : «... وسمعت رجلا [٢٠] يسأل يونس (بن حبيب الضبي ت ١٨٢هـ) عن ابن أبي اسحق وعلمه ، فقال : لو كان هو المجد سيرا أتى ، هو الغاية! قال : فأين علمه من علم الناس اليوم؟ ، قال : لو كان في الناس اليوم من لا يعلم الا علمه لضحك به، ولو كان فيهم أحد له ذهنه ونفاذه، ونظر نظره كان أعلم الناس» [٢١].

هكذا كان يوصف الحضرمي: هو الغاية!! .. وعلى الرغم من قلة علوم عصره في العربية بالنسبة الى المتأخرين، الا أنه وضع من مناهج النحو وأحاط من علوم العربية ما لم يصنعه غيره، حتى صار هو المرجع الذي يجد السائل عنده جواب مسألته وراحة ضميره.

وقبل أن انتقل الى تلامذته ، أشير الى أن أكثر أساتذة الحضرمي تأثيرا فيه هو نصر بن عاصم، ويدل على هذا كثرة القراءات التي وافقه عليها وقرأها على نمط قراءته ، وقد روى السيوطي في بغية الوعاة ما يدل على مسارعته الى متابعة شيخه نصر في القراءة ، فقال : «وكان نصر يقرأ (قل هو الله أحدُ الله الصمد) [٢٢] دون تنوين (أحد) في الوصل ، فلما سمع الحضرمي بهذا ظل يقرؤها حتى توفي » [٢٣].

تلاميذه :

على الرغم من مكانة ابن أبي اسحق التي تستقطب الطلاب للدرس اللغوي ، الا أن المصادر القديمة لم تذكر لنا من تلاميذه إلا رجالا يعدون بالأصابع ، وأكثرهم يقتربون من سنه، وهؤلاء:

١ - عيسى بن عمر الثقفي (ت ١٤٩هـ).

٢ - يونس بن حبيب الضبي (٩٤ - ١٨٢هـ).

٣ - حفيده يعقوب بن زيد بن عبدالله بن أبي اسحق، أو هو يعقوب بن اسحق بن زيد بن عبدالله بن أبي اسحق (١١٧ - ٢٠٥هـ) [٢٤].

٤ - أبوعمرو بن العلاء المازني (٧٠ - ١٥٤هـ).

فأما عيسى بن عمر فكان أوثق صلة به ممن عداه، وهو الذي حمل فكر ابن أبي اسحق من بعده، ووافقه في كثير قراءاته كما يلاحظ في كتب القراءات لاسيما كتاب : الكشف عن وجوه القراءات السبع وعللها وحججها، من ذلك أن عبدالله قرأ (وما يخدعون إلا أنفسهم) سورة البقرة الآية ٩ بدون ألف - يخادعون - وتبعه في هذا عيسى [٢٥].

وقرأ ابن أبي اسحاق (غير المغضوب عليهمو) سورة الحمد الآية ٧ وكذلك عيسى [٢٦].

ووافقه أيضا في قراءة (سلاما قولا من رب رحيم) وهي الآية ٥٨ من سورة يس، بنصب (سلاما) بدل رفعها، [٢٧].

وأما يونس بن حبيب الذي وصف أستاذه ابن أبي اسحق بأنه الغاية فله موقف آخر معه، فقد سئل يونس ذات مرة - وكأن السائل كان متلهفا لمعرفة شيء عن العلم الكبير ابن أبي اسحق : «هل سمعت شيئا من ابن أبي اسحق؟ ، قال نعم - قلت له : هل يقول أحد الصويق يعني السويق؟ ، قال نعم، عمرو بن تميم يقولها - وما تريد الى هذا؟! عليك بباب من النحو يطرد وينقاس» [٢٨].

وأما حفيده يعقوب فكانت القراءات شغله الشاغل حتى أصبح من القراء العشرة ، يجيد الوجوه النحوية المختلفة فيها، ولعل كل ذلك جعله بعيدا عن دائرة التأثر الواضح بجده ابن أبي اسحق، فلا تكاد المصادر تذكر سوى أنه روى عنه [٢٩].

وأما أبو عمرو بن العلاء الذي كان من أئمة أهل البصرة في زمانه فإنه «أخذ عن أبن ابي اسحق، وكان أوسع علما بكلام العرب ولغاتها وغريبها من عبدالله بن أبي اسحق، وكان من جلة القراء الموثوق بهم» [٣٠].

ولم تكن علاقتهما علاقة تلمذة أكثر من كونها علاقة صحبة، فقد كانا في وقت واحد، وربما استفاد كل منهما من الآخر، لأن أبا عمرو كان مهتما بجمع مفردات اللغة ورواية الشعر، على خلاف الحضرمي الذي انصرف الى ضبط تراكيب العربية وتقعيد أنظمتها، «قال الخليل (بن أحمد الفراهيدي ت ١٧٠هـ) : فكان عبدالله يقدم على أبي عمرو في النحو وأبوعمرو يقدم عليه في اللغة ..» [٣١].

معنى القياس

للقياس نوعان فطري وعلمي:

١ - **القياس الفطري** : في كل لغة من لغات العالم يستطيع أفراد اللغة الواحدة حتى الأطفال منهم أن يدركوا حدود لغتهم وقواعدهم بالفطرة ، لما رسخ في أذهانهم من نماذج مجردة للقواعد التي تسير عليها لغتهم، وبهذه النماذج المجردة يخضعون جميع ما يشابهها من مفردات وتراكيب تعترضهم ، فالطفل الذي يدرك قاعدة الفارق بين المؤنث والمذكر ولوازمهما يستطيع بدوره أن يفرق بعد ذلك بين كل مؤنث ومذكر يأتيانه ، حتى لو كان يسمعهما لأول مرة، فلو قلت للطفل:

- محمد جاء وفاطمة .. أكمل!، لقال لك وفاطمة جاءتْ.
- فإن قلت له أتقول : جاء مفضر أم جاءت مفضر؟ لقال لك جاء مفضر. حتى لو لم يكن يعرف معنى (مفضر) هذا.

وقد تنبه لهذا القياس الفطري القدماء، ففي خصائص أبي الفتح عثمان بن جني (ت ٣٩٢هـ) «باب في أن ما قيس على كلام العرب فهو من كلام العرب»، جاء فيه توضيح لهذا القياس أخذه ابن جني عن أستاذه أبي عثمان بكر بن محمد المازني (ت ٢٤٩هـ):

«.. ما قيس على كلام العرب فهو من كلام العرب، ألا ترى أنك لم تسمع أنت ولا غيرك اسم كل فاعل ولا مفعول.. وإنما سمعت البعض فقست عليه غيره، فإذا سمعت (قام زيد) أجزت: (ظرف بشر) و(كرم خالد)» [٣٢].

٢ - **القياس العلمي :**

وهو تقنين ذلك القياس الفطري وصياغته في نظرية ذات قواعد وشروط.

ولمزيد الفهم نفرق بين نوعين من المعارف:

١ - معارف تراكمية تزداد بالحفظ بالنسبة لذاكرة الانسان، وليس لها نظام يحكمها، ومثالها جمع المفردات اللغوية ورواية الشعر ، وهي أمور تختلف وجهات النظر فيها، فقد تسمع بيتا فتفسره على غير ما فسره غيرك.

٢ - معارف صناعية تسمى العلوم Scienses، وتكون مقننة تحكمها قوانين جبرية لا تقبل الخلاف - إلا ما شذ منها - وهي معارف تدرك بالتعلم والفهم والممارسة، ومثالها علم الرياضيات والطب والنحو والصرف، فإنك لو قلت : ٤+٢ يساوي ماذا؟ فإن الاجابة بدون خلاف : يساوي ٦.

والقياس العلمي الذي نعنيه هو الذي نحتاج إليه العلوم لا المعارف، ومعناه أن تضع قانونا لظواهر متماثلة حتى يسهل التعبير عنها بصياغة مجردة، بدل التمثيل لها بواحدة منها، وللتقريب لاحظ ما يلي:

ذهب أخوك - نام محمد - تدرس زينب - حضر الرجل.

فإنك تلاحظ أن كل اسم قام بالفعل مما سبق كان حقه الرفع (وعلامته الضمة أو الواو)، فإذا أردت التعبير عن هذه الظواهر اللغوية بقانون قلت : (كل فاعل مرفوع)، فهذا القانون يسمى قياسا (أو أصلا)، ويتضح منه ما يلي:

١ - أنه نموذج مجرد معبر عن ظاهرة بمصطلحين: فاعل - مرفوع ، ولم يعبر عن هذه الظواهر بمثال من تلك الأمثلة كأن تقول : كل محمد يفعل شيئا ينتهي بضمة.

٢ - أنه نموذج ينطبق على كل تلك الأمثلة الواردة، وعلى كل أمثلة شاردة تأتي على نسقها، ولا يعتد بأي مثال في اللغة يشذ عنها (مثل: خرق الثوبُ المسمارَ) لأن القياس يطبق على الغالب.

الحضرمي يضع القياس

اشكالات نسبة النحو الى شخص بعينه:

علينا أن نعترف في البداية أن وضع النحو (أو العربية أو القياس) ينسب الى جملة من المشتغلين الأوائل بكلام العرب بداية من أبي الأسود الدؤلي حتى سيبويه.

وذلك لأن حدود النحو وموضوعاته في تلك الفترة ـــ والى عهد متأخر ـ ظلت متداخلة مع المعارف والعلوم الأخرى لاسيما اللغة والأدب، فلا يكاد عالم من أولئك المشتغلين الأوائل يقدم خدمة للعربية كنقط المصحف وإعجامه، أو إرشاد الأعاجم الى النطق الصحيح، أو تصويب الأخطاء المسموعة من العامة، إلا وتجد أهل زمانه يعتبرونه واضع العربية ومؤسس النحو.

ويبقى السؤال معلقا: من واضع النحو العربي بالفعل؟

وإن الاجابة عن هذا التساؤل تعوقها أمور منها:

١ - كانت تلك الفترة اليافعة في حياة النحو العربي فترة تخبط في تحديد الفروق بين علوم اللغة، وعدم اتفاق على مصطلحاتها، فكانت المباحث اللغوية المختلفة مختلطة بعضها ببعض، ولا أدل على ذلك من الصفة الموسوعية التي نلاحظها في كتب التراث العربي، فلا عجب بعد ذلك أن تجد كتب التراجم والطبقات القديمة تنسب وضع النحو الى أكثر من علم من أعلام المشتغلين بعلوم العربية الأوائل، ويمكننا أن نضرب مثالا على هذا بكتاب «أخبار النحويين البصريين» لأبي سعيد السيرافي (ت ٣٦٨هـ)، وهو من أقدم تراجم النحويين المتبقية، وتراه ينسب وضع النحو والعربية الى أعلام عدة بالتصريح أو الاشارة:

- ففي حديثه عن أبي الأسود الدؤلي يذكر أنه وضع باب الفاعل والمفعول لم يزد عليه [٣٣].

- وفي حديثه عن الشخصية التالية مباشرة (نصر بن عاصم) ذكر أن خالدا الحذاء قال: «سألت نصر بن عاصم وهو أول من وضع العربية» [٣٤].

- وفي حديثه عن الشخصية الثالثة (يحيى بن يعمر) يظن أنه زاد أبوابا في النحو عما كان عليه كتاب أبي الأسود [٣٥].

- وفي حديثه عن ابن أبي اسحق يذكر أنه كان أشد تجريدا للقياس من أبي عمرو بن العلاء [٣٦].

هكذا تلاحظ أن هذه الأقوال لا تقدم لك جوابا شافيا عما نسأل عنه، وهي روايات في كتاب واحد فكيف الحال في الكتب المختلفة!

٢ - ظلت كتب التراجم المتأخرة تنقل عما ورد في كتب التراجم المتقدمة دون تحقق وتنقيح، حتى إنها تكاد تطابقها في ألفاظها، مما أبقى على الحقائق القديمة المتناقضة دون تغيير، وهو أمر يوهم الدارسين، بأن ما قاله المتأخرون من نسبة النحو الى فلان أمر صحيح، لأن المتأخرين يدركون المقصود بالنحو، والحقيقة أنهم إنما يعيدون وينقلون ما قاله القدماء الى حد التناص، ويمكننا أن نعرض جانبا من هذه النقول المتماثلة مما جاء عن صفة القياس عند عبدالله بن أبي اسحق:

- جاء في طبقات محمد بن سلام الجمحي (ت ٢٣١هـ): «.. وكان ابن أبي اسحق أشد تجريدا للقياس، وكان أبو عمرو أوسع علما بكلام العرب ولغاتها» [٣٧].

- وجاء في «أخبار النحويين البصريين» لأبي سعيد السيرافي (ت ٣٦٨ هـ): «ويقال إن ابن أبي اسحق كان أشد تجريدا للقياس، وكان أبوعمرو أوسع علما بكلام العرب ولغاتها وغريبها» [٣٨].

- وفي «نزهة الألباء في طبقات الأدباء» لأبي البركات ابن الانباري (ت ٥٧٧هـ): «وكان شديد التجريد للقياس، ويقال إنه كان أشد تجريدا للقياس من أبي عمرو بن العلاء، وكان أبوعمرو أوسع علما بكلام العرب ولغاتها وغريبها» [٣٩].

- وفي «تهذيب التهذيب» لابن حجر العسقلاني (ت ٨٥٢هـ) «وكان في زمن أبي اسحق عيسى بن عمر الثقفي وأبوعمرو بن العلاء ومات قبلهما، قال: ويقال إنه كان أشد تجريدا للقياس» [٤٠].

- وفي «بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة» للسيوطي (ت ٩١١هـ): «قال السيرافي: وكان أشد تجريدا للقياس، وأبو عمرو أوسع علما بكلام العرب ولغاتها» [٤١].

هكذا نلاحظ كيف نقلت المصادر الأخيرة ما جاء في المصادر الأولى نصا فلم تخرج عن عبارتها بشيء من التوضيح مطلقا.

٣ - وثمة ظروف اجتماعية وسياسية ومذهبية قد عانتها تلك الفترة أدت الى انطماس كثير من الحقائق التاريخية، حتى غدا كل فريق ينسب الفضل إليه، فاختلفوا في نسبة العلوم الى أصحابها، كما اختلفوا في الترجمة للقدماء، فمنهم من يطعن في عالم ومنهم من ينزهه، واقرأ إن شئت عن شخصية اللغوي المشهور عبدالملك بن قريب الأصمعي (ت ٢١٦هـ) كمثال لهذا.

٤ - لا يوجد لنا كتاب أقدم من كتاب سيبويه في النحو العربي، وهو سفر يخلو من مقدمة وخاتمة توضحان شيئا نطمع أن نعرفه عن تاريخ النحو العربي وأعلامه الأوائل من المؤسسين.

وإذن، إذا كان الأمر كذلك فكيف لنا أن ننسب وضع المنهج النحوي - القياس - الى عبدالله بن أبي اسحق؟ والجواب أنه بالاضافة الى الأدلة النقلية ـــ الروايات - المتعددة التي تؤكد هذا، فإن هناك أدلة علمية تتمثل في نماذج وأمثلة من أقيسته مبثوثة في الكتب اللغوية، فإذا اجتمعت الأدلة النقلية والتطبيقية فليس لنا إلا أن نقر بأنه واضع منهج النحو العربي، الى أن يظهر ما يناقض هذا الزعم بأدلة أقوى وأوثق.

وسيكون حديثنا التالي عن أدلة وضع الحضرمي القياس النقلية ثم التطبيقية.

أولا : الأدلة النقلية

ذكر ابن سلام الجمحي في طبقات الشعراء «... ثم كان من بعدهم عبدالله بن أبي اسحق الحضرمي، فكان أول من بعج النحو ومد القياس والعلل، وكان معه أبوعمرو بن العلاء وبقي معه بقاء طويلا، وكان ابن أبي اسحق أشد تجريدا للقياس، وكان أبوعمرو أوسع علما بكلام العرب ولغاتها...» [٤٢].

فكأن النحو قبل الحضرمي كان مبهما لا يعرف اللغويون كيف يتناولونه، وبأي منهج ينظمون قواعده، حتى جاء الحضرمي فكسر شوكة النحو، وبعج حديدته المستعصية بما ابتكره من قياس.

لكن الدكتور الحلواني له وجهة نظر معارضة في هذا الموضوع، فهو يقول في كتابه المفصل في تاريخ النحو العربي: «إن القياس الذي أراده ابن سلام ـــ في قوله - إنما هو قياس المتكلم لا قياس الفقيه واللغوي، والفرق بينهما أن الأول لا يعدو أن يكون من تلك الضوابط التي يعيها أصحاب اللغة ويختزنونها في أذهانهم، ثم يركبون على

وفقها عباراتهم وأقوالهم ، أما الآخر فهو ما صار يستخدم في دراسات المتأخرين من أصحاب الفقه أو اللغة، وهو يقوم على حمل ظاهرة مجهولة على ظاهرة معروفة ،تجمع بينهما علة واحدة، صحيح أن المتكلم يقيس الأشياء بعضها على بعض ،ولكنه قياس عفوي لا حظ له من التفكير...» (٤٣).

ويستدل الدكتور على رأيه بما يلي:

١ - «إن ابن سلام وضع في مقابل (تجريد القياس) عند الحضرمي، (سعة العلم بكلام العرب) عند أبي عمرو ، فأبو عمرو كان يعني بظواهر اللغة الخارجية.. أما الحضرمي فكان ينفذ الى داخلها ويلاحظ القوانين التي تحكم أبنيتها» (٤٤).

٢ - «إن ابن سلام نسب القياس الى أبي الأسود الدؤلي نفسه، قال: «وكان أول من أسس العربية وفتح بابها وأنهج سبيلها ووضع قياسها أبو الأسود الدؤلي» (٤٥) أفيريد من ذلك حمل ظاهرة على ظاهرة أخرى لعلة جامعة بينهما كان يفعل المتكلم العادي، أم يريد أنه استنبط القواعد واهتدى الى الضوابط كما فعل النحاة والفقهاء؟» (٤٦).

٣ - ويأتي مصطلح القياس في كلام لابن سلام في موضع آخر لا يمكن أن ينصرف الى غير القاعدة أو الضابط النحوي، وأهم من ذلك أنه يأتي في كلام للحضرمي نفسه ، يقول ابن سلام : «وأخبرني يونس أن ابن أبي اسحق قال للفرزدق في مديحه يزيد بن عبدالملك (١٠١ - ١٠٥هـ).

مستقبلين شمال الشام تضربنا بحاصب كنديف القطن منثور
على عمائمنا يلقى وأرحلنا على زواحف تزجي مخها رير (٤٧)

قال ابن أبي اسحاق أسأت، إنما هي «ريرٌ» وكذلك قياس النحو في هذا الموضع» (٤٨)، (٤٩).

٤ - ورابع تلك الأدلة ما نقله ابن سلام عن أبيه قال : «وقلت ليونس هل سمعت من ابن أبي اسحق شيئا؟ قال : قلت له : هل يقول أحد (الصويق) يعني (السويق)؟، قال : نعم، عمرو بن تميم تقولها، وما تريد الى هذا ؟! عليك بباب من النحو يطرد وينقاس» (٥٠) ففي هذا الخبر نجد الحضرمي يفرق بين ضربين من الدرس اللغوي: «درس يقوم على الاستعانة بالذاكرة والاستظهار، وآخر يقوم على الضوابط والقواعد المطردة» (٥١).

وللاجابة على حجج الدكتور الفاضل أقول :

١ - إذا كان قياس الحضرمي هو قياس المتكلم العادي ، فلماذا يشتهر الحضرمي بالقياس ؟! ، ومن من العرب في ذلك الوقت لا يعرف القياس الفطري الذي جبل عليه؟

٢ - ثم إن نسبة القياس الى أبي الأسود الدؤلي إنما يثبت ما قلناه من أن كتب التراجم والطبقات القديمة كانت تناقض نفسها، لأن مؤلفيها كانوا يصبون فيها الروايات المنقولة حتى لو كانت مختلة الآراء ومتناقضة الأقوال وكتاب ابن سلام أحد هذه الكتب المتناقضة.

٣ - ثم إن هناك شهادات أخرى من علماء نحاة عرفوا القياس ولا أحد يشك في معرفتهم به يشهدون للحضرمي بأنه صاحب قياس ودراية بضوابط النحو ومنهجه،من ذلك شهادة الخليل بن أحمد الذي له ثقله في تنظير النحو على النحو الأكمل، فقد جاء في المزهر للسيوطي:

«قال الخليل: فكان عبدالله يقدم عن أبي عمرو في النحو، وأبوعمرو يقدم عليه في اللغة، وكان أبوعمرو سيد الناس وأعلمهم بالعربية والشعر ومذاهب العرب» (٥٢).

٤ - ثم إن الدكتور يعترف بأن ما جاء في كتب النحاة يؤكد أن الحضرمي صانع القياس، على خلاف ما جاء في كتب التراجم والطبقات، وإذن فما الداعي الى ابطال نسبة القياس الى الحضرمي في كتب التراجم والطبقات وإثباتها في كتب النحو ؟!

- فهو يقول عن كتب الطبقات والمؤرخين:

«إن كل ما نقله المتأخرون عن نحو الحضرمي يصدر عما جاء في طبقات ابن سلام، إلا أن بعضهم — كالأنباري - خلط في النقل عنه ، فأوقع بعض المعاصرين في أوهام سنشير إليها في الفقرات التالية، كما أن بعض ما جاء في ابن سلام لم يفهم في الوجه الذي أريد منه بل التوى عند بعض المعاصرين فكان من جراء ذلك ما نجده عندهم من أحكام يحوطها الوهم من كل جانب» (٥٣).

- ثم يقول عن كتب النحاة والقراءات:

«وما في كتب النحاة يحقق صدق ما وقر في نفوس المؤرخين والرواة فاستنباط الأقيسة ومدها وتأويل ما يخرج عليها هي الأسس التي تتضح لنا في النصوص المنقولة» (٥٤).

هناك روايات أخرى تشير الى توصل ابن أبي اسحق الى القياس، منها ما قيل إن :«عبدالله أعلم أهل البصرة وأنقلهم ، ففرع النحو وقاسه ، وتكلم في الهمز حتى عمل فيه كتابا مما أملاه، وكان رئيس الناس وواحدهم»(٥٥).

وجاء في بغية الوعاة : «عبدالله بن زيد الحارث الحضرمي البصري أبوبحر ابن أبي اسحق، مشهور بكنية والده.. وهو الذي مد للقياس ، وشرح العلل» (٥٦).

- والذي يصل الى العلل لابد له من معرفة القياس ووضع القاعدة في البداية ثم يعلل لهذه القاعدة.

وفي طبقات الزبيدي (٥٧) : «.. وهو أول من بعج النحو ومد القياس وشرح العلل ، وكان مائلا الى القياس في النحو» (٥٨) فاعتراف الزبيدي بأن الحضرمي أول من مد القياس وأنه كان مائلا الى القياس في النحو ، يجعلنا نفهم أن اللغويين قبله كانوا على غير دراية بالطريقة السليمة لتناول قواعد الكلام وكيفية تنظيره وكشف ضوابط طرائقه المختلفة، حتى جاء الحضرمي ففضل القياس ومال إليه وجعله السبيل الى الوصول الى وضع قواعد الكلام العربي، وهذا يزيدني ثقة فيما قلته عن وضع الدراسات النحوية قبل ابن ابي اسحق.

«وسئل عنه - أي عن ابن اسحق - يونس ، فقال : هو والنحو سواء ، أي هو الغاية فيه» (٥٩).

وهذا يعني أن النحو نضج منهجا ودراية عند ابن أبي اسحق رحمه الله ، فكان ما توصل إليه من منهج قياس جعل الدرس اللغوي في البحث عن القواعد الكلامية يصل الى غايته ، فلم يعد من جاء بعده يشكل عليه إدراك موضوعه ، والخوض فيه، فلم يمض وقت طويل بعده إلا وكان الخليل قد شكل معظم أبواب النحو، وجاء سيبويه ليضع الخلاصة الأخيرة التي أفرزها من قبله، في كتابه المشهور.

قال السيوطي في مزهره : «... إلا أن النحو انتهى الى سيبويه»[٦٠] ، بعد أن سرد أكثر النحاة من عهد أبي الأسود الدؤلي حتى عهد الخليل.

الأدلة التطبيقية : أمثلة من قياساته:

أولا : جاء في (الكتاب) : «... وإنما كان المؤنث بهذه المنزلة ولم يكن للمذكر، لأن الأشياء كلها أصلها التذكير ثم تختص بعد، فكل مؤنث شيء والشيء يذكر فالتذكير أول هو أشد تمكنا كما أن النكرة هي أشد تمكنا من المعرفة لأن الأشياء إنما تكون نكرة ثم تعرف، فالتذكير قبل، وهو أشد تمكنا عندهم فالأول أشد تمكنا عندهم، فالنكرة تعرف بالألف واللام والاضافة وبأن يكون علما، والشيء يختص بالتأنيث فيخرج من التذكير كما يخرج المنكور الى المعرفة، فإن سميت المؤنث بعمرو أو زيد لم يجز الصرف، هذا قول ابن أبي اسحق، وأبي عمرو فيما حدثنا يونس، وهو القياس ، لأن المؤنث أشد ملاءمة للمؤنث، والأصل عندهم أن يسمى المؤنث بالمؤنث، كما أن أصل تسمية المذكر بالمذكر» [٦١].

ثانيا : المعلوم في الاستثناء (وهو اخراج شيء من حكم شيء سبقه) أنه اذا كانت جملة المستثنى منه (الحكم) تامة منفية جاز في المستثنى الوجهان: النصب على الاستثناء أو الرفع على البدل من المستثنى منه فتقول : ـــ ما بالمدينة دار غيرَ واحدة ـ أو : ما بالمدينة دار غيرُ واحدة.

والمعلوم أيضا أنه إذا تكرر الاستثناء لم يجز أن يكون المستثنيان منصوبين معا أو مرفوعين معا، بل لابد أن أحدهما مرفوعا والآخر منصوبا ، لأن المستثنى الأخير لابد أن يخرج من حكم المستثنى الأول:

فإن قلت: ما جاء أحد إلا زيد إلا عمرا.

فإنه إما أن ترفع (زيد) وتنصب (عمرو) فيكون المعنى:

ما جاء أحد إلا زيد استثنى عمرا من المجيء الذي هو حكم زيد.

وإما أن تنصب (زيد) وترفع (عمرو) فيكون المعنى:

ما جاء أحد استثنى زيدا من المجيء الذي هو حكم (عمرو) وأما عمرو فقد جاء.

وهذا معناه أن (عمرو) هنا هو البدل من (أحد) وهو المستثنى الأول المؤخر وأن (زيدا) هو المستثنى الثاني من حكم عمرو لكنه قدم عليه.

والقياس في ذلك أن (نفي النفي إثبات) كما يتضح الأمر من الجدول التالي:

ما جاء أحد	إلا عمرو	إلا زيدا
الحكم : نفي المجيء	الحكم:نفي نفي المجيء ـ إثبات المجيء	الحكم : نفي نفي نفي المجيء ـ نفي المجيء.

«وعلى ذاك أنشد بعض الناس هذا البيت رفعا للفرزدق:

ما بالمدينة دارٌ غيرُ واحدة ـ دارُ الخليفة ـ إلادارُ مروان

جعلوا (غير) صفة بمنزلة (مثل) ،ومن جعلها بمنزلة الاستثناء لم يكن له بد من أن ينصب أحدهما وهو قول ابن أبي اسحق» [٦٢].

وهذا يعني أنك لو اعتبرت (غير) صفة للمبتدأ : (دار) الأولى فإن المستثنى بعد إلا : (دار) الأخيرة ـ يجوز فيه الرفع على البدل من المبتدأ ويجوز النصب على الاستثناء ،والمعنى:

ما بالمدينة دار صفتها أنها غير واحدة ـ وهي كذلك دار الخليفة ـ إلا دار مروان أو دار مروان.

وإن اعتبرت (غير) هي المستثنى جاز لك أن ترفعها على البدل أو تنصبها على الاستثناء ، فإن رفعتها وجب نصب (دار مروان) ، وإن نصبتها وجب رفع (دار مروان) ، لأن (دار مروان) إنما هي مستثنى من حكم المستثنى الأول، ولا يقبل القياس أن يأخذ اثنان الوظيفة الاعرابية نفسها.

وقياس الحضرمي هذا يذكرنا بقياس النحويين في باب التنازع حيث يجب أن يكون (لكل فعل فاعل) فلا يأخذ فاعل وظيفتين بأن يكون فاعلا لفعلين.

ثالثا : جاء في «مشكل إعراب القرآن»:

«قرأ الحسن (صاد) "أول آيات سورة ص" بكسر الدال لالتقاء الساكنين. قيل هو أمر من : صادى يصادي، فهو أمر مبني بمنزلة قولك : رام زيدا وعاد الكافر ، فمعناه صاد القرآن بعملك أي قابله به .. وقرأ ابن أبي اسحق : (صاد) بالكسر والتنوين ، على القسم ، كما تقول : الله لأفعلن ـــ على إعمال حرف الجر وهو محذوف لكثرة الحذف في باب القسم» [٦٣].

– فابن أبي اسحق يلاحظ كثرة الحذف في باب القسم واطراده ، فيجوز على القياس حذف حرف القسم الجار مع إعماله كما يحذف غيره ويقدر في باب القسم.

رابعا : لا تحذف حروف الجر إلا في حالات ضيقة، منها إذا وقعت بعدها (أن) أو (أن) كما في قولك :

– تعاهدنا أن نؤدي حق الله ـ تعاهدنا على أن نؤدي حق الله.

– لا يزعم مسلم أنه محسن ـ لا يزعم مسلم بأنه محسن.

أما حروف العطف فهي لا تحذف مطلقا، ولذلك قالوا يجوز لك أن تقول في أسلوب التحذير:

١ – إياك وأن تفعل كذا.

٢ – إياك من أن تفعل كذا.

٣ – إياك عن أن تفعل كذا

فإن حذفت وقلت :

إياك أن تفعل كذا، فإن هذا يعني أنك حذفت حرف الجر وليس حرف العطف (الواو) ، لأن حرف العطف لا يمكن حذفه ، وأما حرفا الجر (وهما من وعن في المثالين ٢ – ٣) فيجوز حذفهما لمجيء (أن) بعدهما.

فإن قلت (إياك زيدا) فإنها جملة لا تصح إن قدرت حرف العطف محذوفا لأنه لا يحذف مطلقا، كما لا تصح هذه الجملة إن

قدرت حرف جر محذوفا لأنه لم تقع (أن) بعده. ولأجل اطراد هذه القاعدة على القياس رأى ابن أبي اسحق أنه يجب في هذه الحالة تقدير محذوف في قولنا (إياك زيدا) وهو : (إياك اتق، زيدا)، وهذا لكيلا يخالف التقدير ما اطرد في اللغة من عدم جواز حذف (الواو) ولا حذف الجر (من ـ عن) دون وجود (أن ـ أن).

– جاء في كتاب سيبويه :«ولو قلت (إياك الأسدَ) تريد (.. من الأسد) لم يجز كما جاز في (أن) إلا أنهم زعموا ان ابن اسحق أجاز هذا البيت:

إيـاك إيـاك المراء فـإنـه الى الشر دعاء وللشر جالب (٦٤)

– كأنه قال : إياك .. ثم أضمر بعد إياك فعلا آخر فقال : اتق المراء»(٦٥)

خامسا : جاء في المحتسب لابن جني:

«ومن ذلك قراءة النبي ﷺ وأبي الفضل وعبدالله بن أبي اسحق وعاصم الجحدري وعيسى بن عمر الثقفي : (هديّ) . قال أبو الفتح : هذه لغة فاشية في هذيل وغيرهم أن يقلبوا الألف من آخر المقصور إذا أضيف الى ياء المتكلم ياء . قال الهذلي:

سبقوا هويّ وأعنقوا لهواهم فتخرموا ولكل جنب مصرع

وروينا عن قطرب (محمد بن المستنير ت ٢٠٦هـ) قول الشاعر:

يطوف بي عكب في معد ويطعن بالصملة في قفيا
فإن لم تثأرا لي من عكب فلا أرويتما أبدا صديا

قال لي أبو علي : وجه قلب هذه الألف لوقوع ياء ضمير المتكلم بعدها أنه موضع ينكسر فيه الصحيح نحو هذا غلامي، ورأيت صاحبي ، فلما لم يتمكنوا من كسر الألف قلبوها ياء، فقالوا هذه (عصيّ) وهذا (فتيّ) أي هذه عصاي وهذا فتاي، وشبهوا ذلك بقولك مررت بالزيدين: لما لم يتمكنوا من كسر الألف للجر قلبوها ياء ، ولا يجوز على هذا أن تقلب ألف التثنية لهذه الياء فتقول هذان غلامي ، لما فيه من زوال الرفع، ولو كانت ألف عصا ونحوها علما للرفع لم يجز فيها عصيّ»(٦٦).

فانظر كيف فضل الحضرمي تلك القراءة غير المشهورة لأجل أنها تناسب القياس الذي يفترض أن ما قبل ياء المتكلم يكون مكسورا على الاطراد، فجعل هذا القياس يشمل الأسماء المقصورة أيضا.

ولعلي أستطيع أن أقول في النهاية: إن تشبث ابن أبي اسحق في القياس والميل الى كل الشواهد التي توافقه جعله يأخذ في أحيان كثيرة بالشاذ فيخالف ما اشتهر عند العرب وشاع سماعا، لأنه يخالف القياس الذي بنى عليه نظريته النحوية ، ولهذا عارض الشعراء لاسيما الفرزدق فيما جاءوا به من شعر يخالف قياسه، ولعل هذا هو السبب الذي جعل القدماء يقولون عن الحضرمي «وكان يطعن على العرب ويعيب الفرزدق وينسبه الى اللحن» (٦٧).

الهوامش

١ – السيوطي : عبدالرحمن بن أبي بكر ــ بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة ـ ق : محمد أبو الفضل ابراهيم ـ المكتبة العصرية ــ بيروت ـ ط ١٩٦٤م ـ مج ٢ ص ٤٢.

٢ – ابن الأثير : علي بن أبي الكرم الشيباني ــ الكامل في التاريخ ـ دار صادر ـ بيروت ـ ط ١٩٨٢م ـ مج ٥ ص ٢٤١.

٣ – لم أجد البيت في ديوان الفرزدق الذي جمعه إيليا الحاوي وإنما هو بيت مبثوث بكثرة في كتب النحو واللغة.

٤ – السيوطي ـ بغية الوعاة ـ مج ٢ص ٤٢.

٥ – نفسه .

٦ – ابن حجر : أحمد بن علي العسقلاني ـ تهذيب التهذيب ـ مجلس دائرة المعارف النظامية ـ حيدر آباد ـ الهند ـ ط ١٣٢٦هـ ـ ج ٥ ص ١٤٨.

٧ – ابن مسعر : المفضل بن محمد ــ تاريخ العلماء النحويين من البصريين والكوفيين وغيرهم ـ ق : عبدالفتاح محمدالحلو ـ هجر ـ الجيزة ـ ط ٢: ١٩٩٢ ـ ص ١٥٤.

٨ – العصفري : أبو عمرو خليفة بن خياط ــ كتاب الطبقات ـ ق ــ أكرم ضياء العمري ـ دار طيبة ـ الرياض ـ ط ٢ : ١٩٨٢م ـ ص ٢١٥.

٩ – ارجع الى : ابن حجر: تهذيب التهذيب ج ٥ ص ١٤٨.

– وكذلك : ابن الانباري : أبو البركات عبدالرحمن بن محمد ـ نزهة الألباء في طبقات الأدباء ـ ق : ابراهيم السامرائي ــ مكتبة المنار ـ الزرقاء ـ الأردن ـ ط ٢ : ١٩٨٥م ـ ص ٢٨.

١٠ – راجع : ـ ابن الانباري ـ نزهة الألباء ـ ص ٢٨.

وكذلك : الزبيدي أبوبكر محمد بن الحسن ـ طبقات النحويين واللغويين ـ ق : محمد أبوالفضل ابراهيم ـ دارالمعارف ـ ط ٢ ص ٣٣.

١١ – كما ذكر السيوطي في بغية الوعاة مج ٢ ص ٤٢.

١٢ – جعله الزبيدي في الطبقة الثالثة من طبقات البصريين : راجع ص ٢ من طبقاته.

١٣ – السيوطي : المزهر في علوم اللغة وأنواعها ـ في : مجموعة ــ المكتبة العصرية ـ بيروت ١٩٨٧ ـ ج ٢ ص ٣٩٨.

١٤ – نفسه .

١٥ – ابن مسعر : تاريخ العلماء النحويين ـ ص ١٥٤.

– وفي رواية أخرى أنه «سمع عثمان بن مرجعة ، روى عن أبيه عن جده عن علي رضي الله عنه ، روى عنه ابن ابنه يعقوب بن زيد بن عبدالله بن أبي اسحق ...» راجع : ابن أبي حاتم : عبدالرحمن بن محمد الرازي ـ الجرح والتعديل ـ مجلس دائرة المعارف العثمانية ــ حيدر آباد ـ الهند ـ ط ١: ١٩٥٢م ــ القسم ٢ مج ٢ ـ ص ٤ ـ ٥.

١٦ – السيرافي : أبو سعيد الحسن بن عبدالله ــ أخبار النحويين البصريين ــ ق : الزيتي ، خفاجي ـ شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده ـ القاهرة ـ ط ١ : ١٩٥٥م ـ ص ١٥.

١٧ – نفسه ص ١٦.

١٨ – جاء في طبقات الشعراء لابن سلام الجمحي ــ اللجنة الجامعية لنشر التراث العربي ـ دارالنهضة العربية ـ بيروت ــ ص ٥ : «... يحيى بن عمر وهو رجل من عدوان ... يروى عنه الفقه عن ابن عمر وابن عباس ، وروى عنه قتادة .. وأخذ عنه ذلك أيضا ميمون الأقرن وعنبسة الفيل ونصر بن عاصم الليثي وغيرهم..».

١٩ – قصة يحيى بن يعمر مع الحجاج ذكرها السيرافي في أخبار النحويين البصريين ص ١٧.

٢٠ – لعل الرجل السائل هو والد محمد بن سلام الجمحي ، فقد جاء في طبقات الشعراء ص ٦ : «وسمعت أبي يسأل يونس بن حبيب عن أبي اسحق وعلمه، قال : هو والنحو سواء، وهو الغاية..».

٢١ – ابن حجر : تهذيب التهذيب ج ٥ ص ١٤٨.

٢٢ – الآيتان ١ ، ٢ من سورة الاخلاص.

٢٣ – السيرافي : أخبار النحويين البصريين ص ١٦.

٢٤ – كان عالما بكلام العرب والفقه، مطلعا على وجوه القراءات المختلفة له، قراءة ، من مؤلفاته وقف التمام، مات عن ثمان وثمانين سنة .

٢٥ – القيسي : أبومحمد مكي بن أبي طالب ـ كتاب الكشف عن وجوه القراءات السبع وعللها وحججها ـ ق : محيي الدين رمضان ـ مؤسسة الرسالة ـ بيروت ـ ط ٤ : ١٩٨٧م ـ ج ١ ص ٢٢٦.

٢٦ – ابن جني : أبوالفتح عثمان ــ المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات

والايضاح عنها ــ ق : مجموعة ـ المجلس الأعلى للشؤون الاسلامية ــ القاهرة ـ ١٣٨٦هـ ـ ج ١ ص ٤٤.

٢٧ - الأخفش الأوسط : أبو الحسن سعيد بن مسعدة ـ معاني القرآن ــ ق : هدى محمود قراعة ـ مكتبة الخانجي ـ القاهرة ط ١ : ١٩٩٠م ـ ص ٤٨٩.

٢٨ - ابن سلام ـ طبقات الشعراء ـ ص ٧ بتصرف.

٢٩ - جاء في الجرح والتعديل لابن أبي حاتم ــ القسم ٢ مج ٢ ص ٥: أن ابن أبي اسحق «روى عنه ابن ابنه : يعقوب بن زيد بن عبدالله بن أبي اسحق..».

٣٠ - الزبيدي : طبقات النحويين واللغويين ـ ص ٣٥.

٣١ - السيوطي ـ المزهر ج ٢ ص ٣٩٩.

٣٢ - ابن جني ـ الخصائص ـ المكتبة العلمية ــ ق : محمد علي النجار ـ ج ١ ص ٢٥٧.

٣٣ - السيرافي : أخبار النحويين البصريين ـ ص ١٤.

٣٤ - نفسه ص ١٥.

٣٥ - نفسه ص ١٧.

٣٦ - نفسه ص ٢٠

٣٧ - ابن سلام ـ طبقات الشعراء ـ ص ٦.

٣٨ - السيرافي - أخبار النحويين البصريين ـ ص ٢٠.

٣٩ - ابن الانباري ـ نزهة الألباء ـ ص ٢٦.

٤٠ - ابن حجر ـ تهذيب التهذيب ج ٥ ص ١٤٩.

٤١ - السيوطي ـ بغية الوعاة ـ مج ٢ ص ٤٢.

٤٢ - ابن سلام ـ طبقات الشعراء ـ ص ٦.

٤٣ - الحلواني : محمد خير ـ المفصل في تاريخ النحو العربي ـ الجزء الأول قبل سيبويه ـ مؤسسة الرسالة ـ بيروت ـ ط ١: ١٩٧٩م ص ١٤٦ ـ ١٤٧.

٤٤ - نفسه ص ١٤٥ ـ ١٤٦.

٤٥ - ابن سلام ـ طبقات الشعراء ـ ص ٥.

٤٦ - الحلواني ـ المفصل ص ١٤٦.

٤٧ - تبدأ القصيدة بقوله :

كيف بيت قريب منك مطلبه　　في ذاك منك كنائي الدار مهجور

راجع : شرح ديوان الفرزدق ــ ق: ايليا الحاوي ــ دار الكتاب اللبناني ، مكتبة المدرسة ـ بيروت ط ١ : ١٩٨٣ ـ ص ١٨٢.

٤٨ - ابن سلام ـ طبقات الشعراء ـ ص ٦-٧.

٤٩ - الحلواني ـ المفصل ص ١٤٦ - ١٤٧.

٥٠ - تصرف الحلواني بالايجار في عبارة ابن سلام ـ راجع طبقات ابن سلام ص ٧.

٥١ - الحلواني ـ المفصل ص ١٤٧.

٥٢ - السيوطي : المزهر ج ٢ ص ٣٩٨.

٥٣ - الحلواني ـ المفصل ص ١٤٤.

٥٤ - نفسه ١٥١.

٥٥ - السيوطي : المزهر ج٢ ص ٣٩٨.

٥٦ - السيوطي : بغية الوعاة مج٢ ص ٤٢.

٥٧ - أبوبكر محمد بن الحسن بن عبدالله الزبيدي، كان موطنه اشبيلية ـ درس النحو واللغة والأدب والسير، أدب ولي عهد الحكم المستنصر ، وهو شاعر ألف كتبا منها أبنية الأسماء ولحن العامة، توفي ٣٧٩هـ.

٥٨ - الزبيدي ـ طبقات النحويين واللغويين ـ ص ٣١.

٥٩ - السيوطي : بغية الوعاة مج٢ ص ٤٢.

٦٠ - السيوطي : المزهر ج٢ ص ٤٠٥.

٦١ - سيبويه : عمرو بن بشر ــ الكتاب ــ ق: عبدالسلام محمد هارون ــ دار الجيل ـ بيروت ــ ط ١ ج١ ص ٢٧٩ ـ واقرأ المسألة مبسطة في الاملاء السادس من أمالي ابن الحاجب ـ ق : فخر صالح سليمان ـ دار عمار ـ عمّان ، دار الجيل ـ بيروت ـ ط ١٩٨٩ ـ ج ٢ ص ٦٨٦ ـ ٦٨٧.

٦٢ - نفسه ج٢ ص ٣٤٠ - ٣٤١.

٦٣ - القيسي : مكي ــ مشكل إعراب القرآن ـ ق: حاتم صالح الضامن ـ مؤسسة الرسالة ـ بيروت ـ ط ٤ : ١٩٨٨ ـ القسم الأول ص ٦٦٢.

٦٤ - البيت للفضل بن عبدالرحمن كما جاء في طبقات الزبيدي ص ٥٢.

٦٥ - سيبويه ـ الكتاب ـ ج ١ ص ٢٧٩.

٦٦ - ابن جني ـ المحتسب ج ١ ص ٧٦.

٦٧ - السيوطي : بغية الوعاة مج٢ ص ٤٢.

المصادر والمراجع

١ - ابن الأثير : علي بن أبي الكرم الشيباني ــ الكامل في التاريخ ـ دار صادر ـ بيروت ـ ط ١٩٨٢م.

٢ - الأخفش الأوسط : أبو الحسن سعيد بن مسعدة ـ معاني القرآن ــ ق : هدى محمود قراعة ـ مكتبة الخانجي ـ القاهرة ط ١ : ١٩٩٠م.

٣ - ابن الانباري : ابو البركات عبدالرحمن بن محمد ــ نزهة الألباء في طبقات الأدباء ـ ق : ابراهيم السامرائي ـ مكتبة المنار ـ الزرقاء ـ الأردن ـ ط ٣ : ١٩٨٥.

٤ - ابن جني : أبو الفتح عثمان ــ الخصائص ــ المكتبة العلمية ـ ق: محمد علي النجار.

- المحتسب في تبيين شواذ القراءات والايضاح عنها ــ ق : مجموعة ـ المجلس الاعلى للشؤون الاسلامية ـ القاهرة ـ ١٣٨٦هـ.

٥ - ابن أبي حاتم : عبدالرحمن بن محمد الرازي ــ الجرح والتعديل ـ مجلس دائرة المعارف العثمانية ـ حيدر آباد ـ الهند ـ ط ١ : ١٩٥٣.

٦ - ابن الحاجب : أبو عمرو عثمان ــ أماليه ــ ق : فخر صالح سليمان ـ دار عمار ـ عمّان ، دار الجيل ـ بيروت ـ ط ١٩٨٩م.

٧ - ابن حجر : أحمد بن علي العسقلاني ـ تهذيب التهذيب ـ مجلس دائرة المعارف النظامية ـ حيدر آباد ـ الهند ـ ط ١٣٢٦هـ.

٨ - الحلواني : محمد خير ــ المفصل في تاريخ النحو العربي ـ الجزء الأول قبل سيبويه ـ مؤسسة الرسالة ـ بيروت ـ ط ١: ١٩٧٩م.

٩ - الزبيدي أبو بكر محمد بن الحسن ـ طبقات النحويين واللغويين ــ ق : محمد أبو الفضل ابراهيم ـ دار المعارف ـ ط ٢.

١٠ - ابن سلام : محمد الجمحي : طبقات الشعراء ـ اللجنة الجامعية لنشر التراث العربي ـ دار النهضة العربية ـ بيروت.

١١ - سيبويه : عمرو بن بشر ــ الكتاب ــ ق : عبدالسلام محمد هارون ــ دار الجيل ـ بيروت ـ ط ١.

١٢ - السيرافي : أبوسعيد الحسن بن عبدالله ــ أخبار النحويين البصريين ــ ق: الزيني ، خفاجي ـ شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده ـ القاهرة ـ ط ١: ١٩٥٥م.

١٣ - السيوطي : عبدالرحمن بن أبي بكر ــ بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة ـ ق : محمد أبو الفضل ابراهيم ـ المكتبة العصرية ـ بيروت ـ ط ١٩٦٤م.

- المزهر في علوم اللغة وأنواعها ـ ق مجموعة ـ المكتبة العصرية ـ بيروت ـ ١٩٨٧.

١٤ - شامي : يحيى موسوعة شعراء العرب ــ دارالفكر العربي ــ بيروت ـ ط ١: ١٩٩٦م.

١٥ - العصفري : أبو عمرو خليفة بن خياط ـ كتاب الطبقات ــ ق : أكرم ضياء العمري ـ دار طيبة ـ الرياض ـ ط ٢ : ١٩٨٢.

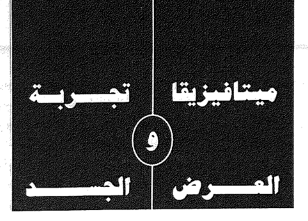
١٦ - الفرزدق : ديوان الفرزدق ــ ق: ايليا الحاوي ـ دار الكتاب اللبناني ــ مكتبة المدرسة ـ بيروت ط ١: ١٩٨٣.

١٧ - القيسي : أبومحمد مكي بن أبي طالب ـ كتاب الكشف عن وجوه القراءات السبع وعللها وحججها ـ ق: محيى الدين رمضان ـ مؤسسة الرسالة ـ بيروت ـ ط ٤: ١٩٨٧.

- مشكل إعراب القرآن ـ ق : حاتم صالح الضامن ــ مؤسسة الرسالة ـ بيروت ـ ط ٤ : ١٩٨٨.

١٨ - ابن مسعر : المفضل بن محمد ــ تاريخ العلماء النحويين من البصريين والكوفيين وغيرهم ـ ق : عبدالفتاح محمد الحلو ـ هجر ـ الجيزة ـ ط ٢: ١٩٩٢م.

١٩ - يعقوب : إميل بديع ـ المعجم المفصل في اللغويين العرب ـ دار الكتب العلمية ـ بيروت ـ ط ١ : ١٩٩٧م.



مسرح

أنطونان أرتو وضرورة التمسرح

عبدالواحد بن ياسر *

«إنني استخدم عبقريتي لتصوير ملذات القسوة
لوتريامان:
أناشيد مالدورور،
النشيد الأول،
الفقرة الرابعة».

١ – استهلال

يشكل ظهور مفهوم «العرض المسرحي» مصدر أهم تحول في تاريخ الممارسة المسرحية منذ قدماء الاغريق الى اليوم. والحديث عن العرض المسرحي يعني الحديث عن الاخراج وتنظيم الفضاء المسرحي، فالعرض والاخراج والفضاء المسرحي هي الأسس المادية التي يقوم على ارتباطها ما يسمى بالوهم المسرحي. ويمكن القول إنه بين ١٤٧٠ و ١٥٢٠ سيتم ادخال الفرجة المسرحية الى مكان مربع مغلق، وربطها نهائيا بالمسرح الايطالي الذي يعتبر الغاء لكل أشكال الفضاء المسرحي السابقة. ويتمثل أهم تجسيد لهذا التحول في مشروع المهندس الايطالي (نيكولا ساباتيني دو بيزارو) الذي نشر سنة ١٦٣٨ كتابا بعنوان «رسالة حول الآلات المسرحية»، فكان له تأثير حاسم على كل صانعي الفرجة فيما بعد. إن أهمية (ساباتيني) ترجع لكونه كرس نمطا معينا من الركح ومن البناء الركحي، وأنه أتاح امكانية نشوء ثنائية التجربة الخيالية وتراتبيتها، وأنه قام بتكثيف قدرات الانسان على التشييد المادي للحلم [1].

لقد شكل هذا التأسيس والتكريس الذي ساهمت فيه الكاثوليكية والنظام السياسي ومؤسسة الأدب والفن نفسها أهم عامل حاسم في صيرورة المسرح الحديث، ويمكننا أن نسجل بخصوص هذه القضية الملاحظات التالية:

أ – إن الفضاء المسرحي الايطالي لا يتناسب مع تنوع الأعمال المسرحية، فالأعمال التي تقوم على المشاهد المتزامنة والممتدة في المكان، تفقد معناها عند عرضها على الخشبة الايطالية.

ب – إن جل كبار الكلاسيكيين قد وضعوا نصوصهم في ضوء تعدد الخشبات (المسرح المفتوح). لكنه غالبا ما تم إخضاع هذه النصوص لمقتضيات المسرح الايطالي في ظل الدكتاتورية الأدبية والسياسية للخشبة الايطالية.

ج – إن الاختلاف بين المسرح المتعدد الخشبات والمسرح الايطالي هو اختلاف بين تصورين: تصور يعتبر أن مركز السلطة ووعي الذات ومركز العرض تتحد جميعها بمركز أصلي متعال ومستتر وراء الأعراض والمظاهر، وتصور يعتبر الحقيقة متعددة منتشرة في كل مستويات الحياة وفي مجموع أعراضها ومظاهرها، وهي حقيقة كلية مترابطة.

* كاتب من المغرب.

وإذا كانت مورفولوجيا المسرح الايطالي قد سادت في المسرح الحديث، فإنها لم تكن سوى «مورفولوجيا مصطنعة» ترعاها سلطة الدولة الحديثة كما يقول (فرانكاستيل). وقد نتج عن هذه المورفولوجيا «موت المؤلف» (موته الرمزي كخالق أول للفرجة)، وظهور سلطة المخرج التي تتوسل بالتقنيات المعمارية والسينوغرافية، في مواجهة أدبية النص وجوهره النصي. هذه الثنائية تمثل أحد تناقضات المسرح العربي في عصر التقنية. بل هي نتيجة حتمية انتهى إليها الفن عموما في «عصر إعادة انتاجه التقني»، على حد تعبير (والتر بنجامان) [٢].

يأتي مشروع (انطونان أرتو)، إذن في قلب الصيرورة وتتحدد كثير من أفكاره وطموحاته بهذه الثنائية التي تواجه بين نصية النص، وبين ضرورة التمسرح وتضعنا نصوص «المسرح وضعفه» (وليس «المسرح وقرنية» كما تقترح صاحبة الترجمة العربية للكتاب) أمام فكرة أساسية هي اختفاء النص في «المسرح الخالص» وعودة المسرح الى صفائه الأصلي، وهما في الحقيقة فكرتان تعلنان نهاية دكتاتورية المؤلف.

إن كل خطاب يحاول أن يعرض فكر أرتو لا يكون في أحسن الأحوال سوى نوع من الشرح لنصوصه. فقد قال أرتو كل شيء في كتاباته وبشكل واضح، ومن ثم يصبح من غير المجدي إضافة أي كلام آخر الى كلامه، لأنه لن يكون أكثر وضوحا أو دقة أو بلاغة منه، ومن جهة أخرى فكل خطاب تفسيري سينتهي لامحالة الى إخضاع فكر أرتو الى نظام خارجي عنه يختلف عن نظامه الخاص. وقد تدفعنا الرغبة في التوضيح والشرح الى تمييز عمليتين في مشروع أرتو : هدم المسرح القائم، وخلق مسرح جديد، لكن هذا الفصل منهجي لا غير، لأن الموقفين مرتبطان ومتلازمان في كتاباته [٣].

لذلك تكون أفضل المقاربات لتجربة أرتو المسرحية وخير وسيلة للتعرف على نظريته حول المسرح، هي العودة الى نصوصه مباشرة، وخصوصا تلك التي يحتويها كتاب «المسرح وضعفه»، من أجل الوقوف عند المفاهيم الأساسية والقوية والأكثر تواترا في نصوصه، وفي مقدمتها الضعف والقسوة والجذبة وغيرها، بهدف اكتناه عمق تلك النصوص وفرادة تجربة صاحبها. وينبغي التأكيد هنا بأننا لا نستطيع أن نفصل، في حالة أرتو بين الحياة والأثر، ولا بين النصوص التي أنتجها وهو في حالته العادية، وبين تلك التي أبدعها في حالة الهذيان. وإن هناك ارتباطا حميميا بين حياة آرتو ومسرحه. وكأنه كان ينزع دائما الى مسرحة حياته.

يتخذ مفهوم المسرح عند أرتو دلالات مختلفة، وإن لم تكن متعارضة، فهو يستخدمه للتدليل على قيم متناقضة على ما يرفضه وما يدعو إليه في الآن نفسه. ولا يعني ذلك اضطرابا في فكر أرتو بل يشير الى دقته ودينامكيته. إنه يريد من ذلك أن يحيي مفهوم المسرح وأن يعيد إليه قوته التي فقدها. إن تقويض المسرح وخلق مسرح آخر يؤلفان عملية واحدة ويشكلان طموحا واحد ثابتا عند أرتو. وإن كل رجال المسرح الكبار فكروا دائما من خارج المسرح، ومن بينهم أرتو، فهو لا يجعل من المسرح غاية في حد ذاته، بل وسيلة لاعادة تشكيل الحياة، وهذا يضعنا أمام شيء هام، هو أن نصوص أرتو ليست مجرد كتابات نظرية عادية، وأنه من غير الممكن فصل «المسرح وضعفه» عن بقية آثار أرتو [٤].

يعرف أرتو المسرح بكونه عملية سحرية حقيقية، ويدلا ذلك على التعبير الذي كان يتطلع إليه والذي تحقق خارج مجال المسرح من قبل. فمنذ بداية القرن توقفت الفنون التشكيلية، وتحت تأثير الفن الافريقي، عن أن تكون مجرد تقنية لتصبح نوعا من السحر، ومن ثم صار على المسرح أن يحقق ثورته الخاصة وأن يتحرر من كل ما كان يحيا عليه. لقد ولد (مسرح الفريد جاري) [٥] كرد فعل ضد المسرح السائد من أجل أن يعيد للمسرح حريته الكاملة التي حرم منها حتى الآن، والتي تحققت في مجالات الموسيقى والشعر والرسم [٦].

لكن أكبر حدث أثر تأثيرا حاسما في تشكل رؤية أرتو الفكرية والدرامية هو اكتشافه لمسرح بالي في يوليوز ١٩٣١ خلال أحد عروضه بالمعرض الاستعماري آنذاك. لقد كان ذلك الاكتشاف مثل ضوء يغير منظرا طبيعيا فيجعلنا نشاهده كما لم نشاهده من قبل. كذلك كانت مشاهدة مسرح بالي نوعا من الكشف، لكنه كشف لما كان يعرفه أرتو من قبل. ودون أن يشك في أفكاره السابقة فإنه سيعيد التفكير فيها ليظهر له أساسها الميتافيزيقي ودلالتها التاريخية، وسيدفع بتأملاته في الثقافة والمسرح الى أبعد حدودها [٧].

٢ - المسرح والميتافيزيقا

يعود انحطاط المسرح الغربي الى زمن بعيد، منذ أن اعتبر «المسرح فنا أدنى، ووسيلة مبتذلة للتسلية، والى استخدامه كمتنفس لغرائزنا الفاسدة فذلك لأنه قيل لنا دائما إنه مسرح، أي كذب ووهم، وتعودنا، منذ أربعمائة عام، أي منذ عصر النهضة، مسرحا وصفيا خالصا يروي، ويروي شيئا عن النفس» [٨]. ويذهب أرتو الى القول في «البيان من أجل مسرح مجهض» بأنه لا وجود لشيء تمكن تسميته بالمسرح، فالمسرح الغربي يختنق بسبب حديثه وواقعيته ونزعته السيكولوجية ومنطقيته، ولأنه ممنوع من كل هروب الى الحلم أو السخرية ومن كل عودة الى الشعر الحقيقي. لقد انفصل المسرح الغربي، كما يقول (جاك دريدا)، عن جوهره التأكيدي ونبرته التأكيدية، وهذا الاستلاب قد تحقق منذ الأصل. إنه حركة الأصل بالذات، وحركة الولادة كموت [٩].

ومن نتائج الفكرة القائلة بأن «على العرض المسرحي أن يترك الجمهور كما هو لم يمس»، أن نشأ:

أ - نوع من التقديس على حساب العناصر الأخرى من الاخراج، وأولوية المؤلف على المخرج.

ب - فصل الركح عن الجمهور الذي يبقى غير مبال بما يشاهد، ولا يشارك بأية طريقة في الحدث المسرحي.

ج - مسرح سيكولوجي «يتمسك بتحويل المجهول الى معلوم، أي الى ما هو يومي عادي» ومن ثم يحكم على نفسه بأن يظل مجرد قول مكرور لهذا المعلوم، وبذلك يتخلى المسرح عن قسوة الكشف [١٠].

يعلن مسرح القسوة ما يسميه (دريدا) بانغلاق العرض أو الواقعة التمثيلية، ويمثل في مجال الدراماتورجيا ما يشكله فكر (نيتشه) في تاريخ الميتافيزيقا الغربية، بل تبدو وجوه التشابه عديدة بينهما سواء تعلق الأمر بالمسرح أم بتجربة الفكر والشعر. وتجد أرتو يتحدث في فصل كامل من «المسرح وضعفه» عن علائق الاخراج بالميتافيزيقا. وإن انحطاط المسرح الغربي الذي تعلنه كتاباته العديدة، إنما يرجع في نظره الى ابتعاد المسرح عن الميتافيزيقا واستلابه في التقنية واعتبارها جوهر الاخراج المسرحي. وهنا ينبغي تحديد المقصود بالميتافيزيقا في فكر أرتو وفي تجربته المسرحية.

إن ما يسميه أرتو بميتافيزيقا يختلف عن المفهوم الشائع في التقليد الفلسفي الغربي ، فالفلسفة الغربية تقوم على ثنائية أونطولوجية جذرية تميز بين الطبيعة الملموسة، الحسية، المرئية، والمحددة علميا، وبين ما وراء الطبيعة الذي تعبر عنه بالعبارة اليونانية «ميتا» . وهكذا فإن الميتافيزيقا هي شرط وجود الطبيعة وأساسها الأول. ولأن ما وراء الطبيعة لا يخضع للمعرفة العقلية ، فإنه يصبح مجالا للتجريد العقلي، أي للفكر (كانط). لكن أرتو يرفض هذا النوع من الثنائية وتظل الميتافيزيقا بالنسبة إليه، هي أساس الطبيعة تتجلى وتتجسد فيها. الميتافيزيقا هي فيزيقا أولى أصلية، هي اتحاد وتوحد للمجرد والملموس ، وصدى للواحد في الآخر، إنها توحد داخل المرئي ويكفي لادراكها إمعان النظر فيه. ومن ثم تترك الثنائية التجريدية المجال للرؤية التوحيدية التي هي أساس الممارسة المسرحية التي تتحول الى ممارسة شعرية [11]. يقول (فيليب سولرس) :عندما يتحدث أرتو عن التصور المادي الذي تمتلكه الثقافات القديمة، فلكي يشير في العمق الى أن التمييز بين الروح والجسد هو داؤنا بالتحديد. لقد فشلنا في أن نكون ماديين طالما أن جسدنا، بمعنى المعرفة الملموسة لروحنا، ينفلت منا. إن عدم رؤية ما وراء الجسد يعود الى عدم رؤية الجسد نفسه، لأن رؤية الجسد تتطلب التفكير فيه [12].

ليس الركح بالنسبة لأرتو، مجرد فضاء مادي أو هندسي، وإنما الفضاء الذي تتمظهر فيه الميتافيزيقا بواسطة الحضور الجسدي. ولذلك ينبغي أن يقدم الكلام على أنه صادر عن الجسد. إن الممثل يحقق بواسطة جسده ميتافيزيقا حية، فتكون كل عناصر الاخراج تعبيرا واستجابة لمقتضيات الجسد وحركاته. إن المسرح هو المكان الذي يستعيد فيه الجسد حمولته الميتافيزيقية، حيث لا يبقى كائنا عضويا ماديا فقط ، وحيث يصبح متصلا بمباديء حياة كلية [13].

لكن الثنائية تظل تستحوذ مع ذلك ، على فكر أرتو ومسرحه ويظهر ذلك جليا من مجرد الاطلاع على عناوين فصول «المسرح وضعفه» : «المسرح والثقافة»، «المسرح والطاعون» ، وفي نصوص لاحقة مثل : «المسرح والآلهة» ، و«المسرح والتشريح»، و«المسرح والعلم». وهذا الانجذاب نحو الثنائيات مفهوم في شرطية الانسان الذي يطمح الى ايجاد ارتباط المسرح والحياة، وينظر الى المسرح كنوع من الاسقاط لما ينبغي أن تكون عليه الحياة [14].

غير أن الثنائية هنا ليست تجاوز مفاهيم مختلفة ، بل تشير تارة الى الاتحاد كما هو الأمر في نص «الاخراج والميتافيزيقا» ، وأحيانا الى التماهي كما نجد ذلك في «المسرح والطاعون». وفي كل الأحوال ينشأ الحوار ويحدث التقدم انطلاقا من التعارض القائم بين المفاهيم التي يعتمد الواحد منها على الآخر [15].

وفي سياق تجاوز الثنائية التقليدية يرفض أرتو التعارض العتيق بين المسرح والحياة، فليس المسرح لعبة وإنما هو حقيقة فعلية. والحدث المسرحي ينبغي إدراكه لا بوصفه فرجة منفصلة عنا، وإنما كامتداد للحياة نفسها ، كإثراء لها ومظهر لمعناها الحقيقي العميق. ولن يقوم الايهام على احتمال الحدث أو عدم احتماله، وإنما على القوة التواصلية للحدث وحقيقته. إن الحياة هي ضعف المسرح، وإنحلال هذا الأخير يبين الى أي حد نحيا حياة — أو لنقل تحيانا حياة ـ هي ليست لنا. والتصوير العنيد الذي يقدمه «المسرح الحقيقي» أي في أشكاله الشرقية ـ يريد أن يدلنا على الحياة التي ينبغي أن يحياها الفكر من أجل أن يحيا، على حد تعبير (سولرس) [16].

إن المسرح الذي يدعو اليه أرتو لا يخدع الحياة ولا يوافق عليها ولا يجسدها، بل يهدف الى مواصلتها، وأن يكون نوعا من العملية السحرية القابلة لكل التطورات. وإن أغرب شيء عن هذا المسرح هو ما يسميه (ديدرو) بـ «مفارقة الممثل» ، فبالنسبة للممثل (في مسرح جاري) هناك تواصل بين الركح والحياة اليومية، ولا يوجد اختلاف بين الحركة المؤداة في الفضاء المسرحي، وبين تلك التي يتطلبها الوجود الحقيقي. أما بالنسبة للمتفرج فلن يغادر المسرح مثلما حضر إليه، مادام سيذهب الى المسرح كما يذهب عند الطبيب الجراح، وأنه سيقتنع بأن هذا المسرح قادر على أن يجعله يصرخ، لأن الهدف من العرض هو أن يوجعه بأكبر قوة ممكنة. إن هدف مسرح (جاري) هو أن يحقق مساواة كاملة بين الممثل والمتفرج بإخضاعهما لنفس التغيير القوي الذي ينشأ عن الفرجة ، إذ سيجري إلغاء المسافة التقليدية بينهما وسينخرطان معا في نفس التجربة [17].

٣ – **الضعف** Double

عندما اختار أرتو أن يعنون مجموعة المقالات التي كتبها قبل سنة ١٩٣٦بـ «المسرح وضعفه»، فإنه كان يريد أن يبين بأن المسرح يضاعف الحياة، وأن الحياة بدورها تضاعف المسرح الحقيقي. والمقصود بالحياة عند أرتو هي الحياة الشاملة وما فوق الواقع والوجود. وهذا العنوان، يستجيب في رأيه لكل الأضعاف التي اكتشفها منذ عدة سنوات كالميتافيزيقا والطاعون والقسوة. فالميتافيزيقا تكشف عن الوجود خلف الظواهر السيكولوجية ، كما أن الأخلاق والمؤسسات وأشكال التابو تعمل على كبت القسوة الكونية. ثم إن الطاعون هو وباء تتجلى فيه هذه القسوة الكونية. يوجد للمسرح إذن أضعاف أو أشباه، ويشير الضعف الى التعبير لا الى التقليد، والتعبير يتشكل من علامات تشغل فضاء وتحرر قوى الخلق والهدم بإعطائها دلالة، وهنا يكمن الطابع السحري للعملية المسرحية. ومفهوم الضعف يقتضي نقله من مجال الميتافيزيقا الى مستوى العرض والاخراج، ونجد نموذجا لذلك في مسرحية «سوناتا الأطياف» +Sonate des Spectres) لستراندبرغ

التي قدمها سنة ١٩٣٠. إن تجسيد الضعف يتم بتدخل الخطاطة الثنائية التي تقابل بين الحلم والواقع، والعميق والسطحي والواقع وما فوق الواقع[١٨].

يظهر أن مفهوم الضعف (Double) لم يلق ، من قبل دارسي مسرح أرتو، نفس الاهتمام الذي لقيه مفهوم القسوة، ولم يتم فهمه وإدراكه بحيث إنه غالبا ما تعرض لنفس الاختزال الذي لقيه مفهوم القسوة[١٩] وقد نتج عن سوء فهم ثنائية الضعف والقسوة ثلاثة تأويلات واعية أو غير واعية، وهي اعتبارها أولا تجسيدا لانفصام شخصية أرتو المنقسم دوما على ذاته، وقد نتج عن هذا الفصام رؤية ثنائية للعالم. والتأويل الثاني يفسر الثنائية بانجذاب أرتو نحو المعتقدات الاخفائية (الايمان بالقوى الخفية)، ومما يدعم هذا التأويل إحالات أرتو الكثيرة الى السحر وعلاقة المسرح بالخيمياء . أما التأويل الأخير وهو الأكثر رواجا، فهو يعتبر أرتو شاعرا أكثر منه منظرا للمسرح . وبالرغم مما يمكن التقاطه من كل واحدة من هذه التأويل، إلا أنه لا أحد منها بين الأهمية الكبرى لمفهوم الضعف.

ليس الضعف صورة أو انعكاسا ، فالطاعون ليس صورة للمسرح، إنه المسرح. وكذلك فإن المسرح هو ميتافيزيقا وخيمياء. والعلاقة بين المسرح وضعفه ليست مجازية أو لفظية وإنما علاقة هوية. المسرح عنده يقوم على الازدواجية، أو هو متساوي الحدين، يكون فيه الوهم حقيقة، والهدم بناء، والفوضى نظاما. إن هذا المسرح يقصد الانسان في كليته فتكون القسوة تتويج لعبة الأضعاف[٢٠].

٤ - الجذبة

ترد عبارة «الجذبة» (Transe) عشر مرات فقط في «المسرح وضعفه» ومع ذلك فهي تمثل الحالة المنطقية التي ينتهي إليها الممثل في مسرح القسوة[٢١]. ويمكن القول بأن أرتو، إذ يحيا باستمرار ما يسميه (سولرس)بتجربة الحدود، فإنه يقدم نموذجا للممثل المملوك (possédé) غير أنه ينبغي هنا أن نلاحظ أن أرتو يجهد في إبعاد نعت الجذبة عن مسرحه، وكأن مسرح القسوة الذي يدعو الى إعادة الاعتبار للجسد والى الرقص والتعبير الجسدي في مواجهة اللغة والأدبية، ظل يصارع الجذبة والجسد المنفلت من عقاله الأخلاقي والرمزي، باعتبارهما يشكلان مغايرة تهدد الهوية الواحدة المنسجمة. وتلك حدود مسرح القسوة نفسه وحدود أرتو ككل، وأيضا علامة انفتاحها على الجنون المحتوم . لذلك كان من الممكن اعتبار جنون أرتو تتويجا جسديا أونطولوجيا لتجربة الابداع لديه، أو بعبارة أدق يظهر الجنون بالأحرى كغياب للابداع ، كما يقول (ميشيل فوكو): إن جنون أرتو لا يتسلل الى فجوات الأثر، بل هو غياب الأثر ، الحضور المكرور لهذا الغياب، وفراغه المركزي المجرب والمحسوب في كل أبعاده التي لا تنتهي[٢٢]. إن أرتو ، يقول فوكو في موضع آخر، يعلن الكلمة المستقبلية التي ربما سيتحقق بداخلها التواصل بين لغتين ـ لغة الجنون ولغة الأدب ـ طالما عمل التاريخ الغربي على تنابذهما[٢٣].

ومن الغريب أن يتجنب أرتو الحديث عن الطقوس الديونيزوسية ، وهي أقرب ما تكون الى وجهة نظره، في حين نجده يلجأ الى مسرح بالي.

ثم إن الطقس الديونيزوسي يقتضي النشوة والجيشان وحضور المقدس، أما مسرح القسوة فلا يترك أي شيء للصدفة أو للمبادرة الفردية ، بل إن أرتو يخاف من عبارة الجذبة نفسها لما تعنيه من سحر ومصادفة. وكأن الجذبة تواجه العقل ـ حتى في مساحته الأكثر هشاشة والمتمثلة في أعمال أرتو مثلا ـ بحدوده وجنونه وبمغايرته، ومن ثم تفسير ذلك الخوف العقلاني من اللاعقل، والذي يظهر كما لو كان بداية الجنون ، إنما يريده أرتو هو طقس مقنن، وهو لا ينفي الجذبة ، لكنه لا يجعلها من فعل الممثل، بل من نتائج تأثير التمثيل على المتفرج: «أن نعرف مسبقا نقاط الجسد التي يجب مسها، يعني أن نقذف المتفرج في الجذبة السحرية[٢٤].

إن طموح أرتو هو خلق مسرح علاجي يتوجه الى الجسد بوسائل محددة ، وهي نفس وسائل الموسيقى العلاجية عند بعض الشعوب البدائية. وهذه الممارسة المسرحية ترجع الى تقليد مسرحي أسطوري عتيق، حيث كان المسرح ممارسة استشفائية ووسيلة علاجية تشبه رقصات هنود المكسيك[٢٥]. والهدف من وراء ذلك هو إعادة خلق الجسد، لأن الجسم العضوي (Organisme) موجود، في حين أن الجسد (Corps) غائب في المسرح الغربي وفي الميتافيزيقا التي تأسس عليها على السواء . إن مشروع أرتو الحقيقي ليس طبيا، بل أونطولوجيا . و«المسرح وضعفه» يذكرنا بإلحاح بضرورة خلق جسد جديد، وتغيير الجسد وتغيير العالم مرتبطان . فأرتو لا يؤمن بأنه ينبغي أن تتغير الحضارة حتى يتغير المسرح، وإنما يعتقد بأن المسرح بمعناه السامي والأكثر صعوبة ممكنة، يمتلك قوة التأثير على مظهر الأشياء وتشكلها.

يدعو أرتو الى مسرح يتخلى عن الدراسة النفسية، ويروي ما يخرق العادة، ويعرض صراعات طبيعية وفوق طبيعية دقيقة، ويبدو كقوة تحويل استثنائية . مسرح ينتج الجذبة كما نجدها في رقص الدراويش أو عيساوة[٢٦]. وتتمثل الوظيفة الأساسية لهذا المسرح في إغناء إدراكنا وفهمنا للحياة بإجلاء المعنى الذي ظل خفيا حتى الآن، وإعطاء الجزء السري من الوجود فرصة التجلي في شكل موضوعي.

يقول أرتو :«إننا إذ نمارس المسرح ، فليس لأن نقدم مسرحيات، وإنما من أجل أن نبلغ كل ما هو غامض في الذهن وما هو هارب ومحتجب حتى يظهر في شكل عرض مادي حقيقي»[٢٧].

تشمل الحقيقة المسرحية المقصودة إذن، الخفي والظاهر، والواعي واللاواعي ، إنها تترجم بوسائل الحضور الجسدي وبالحركات والأصوات ، أي بوسائل ملموسة ، الجانب اللامرئي أي الذهني في الانسان[٢٨]. ومن هذا المنظور ، تلتقي الجذبة البدائية مع الأهداف التي رسمها مسرح القسوة لنفسه. وما أثار أرتو في مسرح بالي هو أنه يحتوي درسا روحيا يفتقر اليه المسرح الغربي. وهذا أيضا جوهر الاختلاف بين الجذبة العتيقة وأشكال الرقص العصري، بل وأنماط الاحتفال المدجن في المجتمعات المعاصرة والتي تعتبر غاية في حد ذاتها ، في حين أن الجذبة تقضي الاستمرارية ومجاوزة الميتافيزيقا ، لأن الجذبة التقليدية دينية صوفية تتصل بقوى سامية.

لا يقدم مسرح القسوة درسا في الروحانية فحسب، بل فلسفة

قدسية للجسد تقوم على إلغاء الأعضاء لاعادة خلق الجسد وإعادة الوحدة إليه. وإختفاء أعضاء الجسم المختلفة يعني نفي الجسم المنظم المفروض، وهو اختفاء ينتج عن إلغاء التنظيم بواسطة استعادة الأعضاء الى كلية مغلقة على نفسها لا يهددها الضياع والاكراه. ويحتوي هذا التأكيد الدائم لضرورة خلق الجسد على منظور ثوري، باعتبار أن الجسد شكل دائما اللامفكر فيه في الثقافة الغربية، واعتبر مجرد كيان عضوي يستطيع أن يدخل في علاقة مع كيانات أخرى داخل «الجسم الاجتماعي» الذي هو الحقيقة والقيمة الساميتان على حساب الأجساد الفردية الخاصة. وينشأ عن الاعتبار القصري للجسم الاجتماعي خاصية المجتمعية (Sociabilité) التي اعتبرت دائما جوهر الانسان. وهذا الجوهر هو إمكانية وضرورة استلاب الانسان بواسطة ما ليس جسده الخاص. والبحث عن جسد خاص يعني تبني وجهة نظر غير اجتماعية،. والمجتمع لا يمكنه إلا أن يعارض هذه العملية، طالما أن تحققها يؤدي الى التسليم بما حجبه دائما، ألا وهو الجسد.

٥ - القســـوة

تمثل القسوة ثابتا من الثوابت التي لازمت تفكير أرتو في كل مراحل حياته، إذ نجده يتحدث عن مضمون القسوة دون أن يستعمل المفهوم، ضد سنة ١٩٢٦. ومسرح القسوة هو، بالنسبة إليه، تأكيد لضرورة مرعبة لا مرد لها وهذا ما تبينه نصوص: «فلننته من الروائع» و«خطابات عن القسوة» و«خطابات عن اللغة». لكن أرتو لن يسمي مسرحه بـ«مسرح القسوة» إلا ابتداء من أغسطس ١٩٣٢، بالرغم من عدم اقتناعه بهذه التسمية، إذ كان يريد أن يطلق على مشروعه المسرحي اسم «المسرح الخيميائي» (Théâtre alchinique) أو الميتافيزيقي، لكنه كان يخشى أن تثير هذه التسميات سخرية الجمهور العريض. وقد اقترح عليه (J. Paulhan) تسمية «مسرح المطلق» واقترح عليه آخرون «مسرح المستقبل» لدقة هذا النعت ومطابقته لمدلول المشروع [٢٩].

وقد أوضح أرتو المقصود بمفهوم القسوة في نصوص كثيرة، مستبعدا معانيه الاخلاقية أو السيكولوجية، ومؤكدا دلالته الميتافيزيقية الوجودية. فلا يعني مسرح القسوة أنه مسرح الرعب والدم، ولا يتعلق الأمر بقسوة جسدية روحية، وإنما بقسوة يمكن أن تلجأ الى الرعب والدم المراق، لكنها لا تنحصر أبدا فيهما، لأن جوهر القسوة، هنا، ميتافيزيقي. «يتعلق الأمر بقسوة أكثر إرهابا وإلزاما، قسوة يمكن أن تمارسها الأشياء ضدنا، لسنا أحرارا، ولا تزال السماء قادرة على السقوط فوق رؤوسنا. ولقد جعل المسرح لكي يعلمنا ذلك أولا» [٣٠].

وقد يكون في مسرح أرتو نزعة سادية وجرائم قتل وفظاعات، لكنها حتى إن وجدت، فإنها لا تفعل سوى أن تمهد لشر أكبر منها وأعمق. يقول أرتو: «المطابقة بين القسوة والتعذيب جانب صغير جدا من الموضوع، يوجد في القسوة نوع من الحتمية العليا يخضع لها الجلاد نفسه، ويقرر تحملها إذا اقتضى الأمر. القسوة حادة البصيرة، أولا وقبل كل شيء: إنها نوع من الإرادة الصارمة، والخضوع للضرورة، ولا وجود لها إلا بالوعي، بنوع من الوعي المثابر. فالوعي هو الذي يمنح ممارسة كل فعل حي لونه الدموي، ولونه القاسي، مادام من المسلم به أن الحياة تعني دائما موت شخص ما» [٣١].

ويمكن القول عن هذه الرؤية للوضع الانساني باعتباره تمزقا دائما، بأنها رؤية غنوصية، وإذا يستعمل أرتو عبارة الغنوص، فهو يعتبر الكون ثنائيا ويتصور المادة، وتحديدا الجسد، شرا في جوهره، إن هناك شرا كونيا ينبغي مواجهته بمسرح القسوة: «الحرب التي أريد أن اشنها، ناتجة عن الحرب التي تشن علي أنا» [٣٢]. ووراء حرب الاقصاء هذه يقف التعطش لخلق انسان جديد، وجسد خالص في نهاية الأمر، لأن المسرح في الحقيقة هو تكوّن الخلق [٣٣]. وتدل القسوة في نهاية الأمر على الحياة: «قلت: (قسوة) وكأنني أقول (حياة) أو (ضرورة). لأنني أريد أن أشير خاصة الى أن المسرح في نظري فعل وانبثاق دائم، وأن ما من شيء مجمد فيه، وأنه أشبه بفعل حقيقي، أي سحري حي» [٣٤]. إن مسرح القسوة هو تعبير عن قوى غامضة، وهو المجال الذي يظهر فيه شر هذه القوى المرعب، وبذلك فهذا المسرح يحيل الى ما يسميه أرتو بالقسوة الكونية، وقد اتخذ مفهوم القسوة، بوصفه موضوعا ميتافيزيقيا، حجما كبيرا في مسرحه بفعل اللغة المسرحية التي تصوره في شكل إيمائية وأصوات وحركات [٣٥].

إن فهم تجربة أرتو يقتضي لا الالتحام بنصوصه فحسب، بل الانغماس في الكلية المأساوية لمغامرته. وإن دراسة معمقة لمسرح القسوة ستبين أنه يتجاوز كثيرا فكرة المسرح، أو بالأحرى إن المسرح الذي يدعو إليه أرتو ليست له علاقة تقريبا بالمسرح التقليدي [٣٦].

٦ - من ميتافيزيقا العرض الى مسرحة الجسد

تأتي مسألة اللغة في قلب كل المواجهات التي تمزق أرتو، وليس هناك مجال لا تظهر فيه، إنها تغذي الوساوس وتؤسس التناقضات ولا يعود ذلك لكون أرتو كاتبا وممثلا تعنيه الكلمة، بل لأن الكلمة هي حقا رهان لدراما يقوم فيها أرتو تباعا باستعمال هذه الكلمة ورفضها وإدانتها وطلبها. وإن ترجرج المفاهيم في كتاباته يعطي فكرة عن ذلك الصراع الدائم بين المبدع ووسيلته والذي ينبغي اكتشاف مختلف أشكال ومتابعة مراحله حتى بلوغه الحل المرتقب [٣٧].

إن البحث عن الذات يصبح بحثا عن لغة ومشكلة اللغة في العمل تأتي في المقام الأول. والبحث عن اللغة خاصة يرتبط بشكل وثيق ببناء جسد خاص، والعمليتان معا تؤلفان مشروعا واحدا بالنسبة لأرتو. وينبغي التسليم بأن اللغة المشتركة ونسيان الجسد هما نتيجتان لثقافة الأغلبية في الغرب. والتمرد ضد اللغة المفروضة هو طرح لسؤال إمكانية تلك الثقافة وقيمتها وأكثر من ذلك التساؤل عن أصل كل ثقافة [٣٨]. إن الحياة تنفلت باستمرار من الكلمات التي هي مفاهيم، ومن المعرفة العقلية ومن النحو ومنطقه، ومن ثم ينبغي الاختيار بين الصمت وابتكار لغة مغايرة [٣٩].

لكن اللغة في المسرح ليست ألفاظا فحسب، لأن العمل المسرحي لا يوجد فعلا إلا داخل العرض وبواسطته. والاخراج ابتكار للعلامات، وهذه الفكرة تكمن وراء كثير من أقوال أرتو التي تلتقي كلها حول كون المسرح عملية سحرية حقيقية. واعتبار الاخراج نسق علامات يعني أنه ليس مجرد وظيفة تعبيرية، بل هو قدرة تعبيرية على إظهار الخفي

والمنسي وما جرى إقصاؤه. تلك هي الفكرة التي ظلت تشغل بال أرتو والتي عثر عليها في مسرح بالي. لقد صارت الآن حقيقة أخاذة دينامية بل ومستبدة. ومسرح بالي هو النموذج الأكمل للمسرح الذي يجعل من اللغة نسق علامات تشير الى ذلك الواقع اللاواقعي (٤٠).

يضعنا النص الذي كتبه أرتو عن مسرح بالي أمام فكرة أساسية هي اختفاء النص في «المسرح الخالص» وعودة المسرح الى صفائه الأصلي، وهما في الحقيقة فكرتان تعلنان نهاية دكتاتورية المؤلف. يقول (دريدا) إن المخرج والمساهمين في العرض سيكفون عن أن يكونوا أدوات العرض وأجهزته، ولا يعني هذا أن أرتو يرفض تسمية مسرح القسوة بالعرض، لاسيما إذا ما توصلنا الى التفاهم حول المعنى الصعب والمتعدد لهذا المفهوم. إن المشهد لن يكون عرضا ـ أي تمثيلا يضاف كإيضاح حسي لنص مكتوب من قبل ـ مفكرا أو معيشا خارج المشهد الذي لن يفعل سوى أن يكرره. إنه لن يأتي ليكرر حاضرا، ليعيد تقديم حاضر قائم في مكان آخر» (٤١).

وينتج عن فكرة «المسرح الخالص» نصان أساسيان هما : «خطابات عن اللغة» و«الاخراج والميتافيزيقا» (١٩٣١ و١٩٣٢)، ويظهر فيهما نزوع أرتو نحو مسرح متحرر من الأدب قدر الامكان، وهو لا يتخلى هنا عن فكرة «الفرجة الكاملة»، لكنه لا يتساءل إن كان من الممكن قيام مسرح شامل بدون كلمات.

يقدم مسرح بالي نموذجا للمسرح الكامل الذي يعتمد على «الرقص والغناء والبانتوميم والموسيقى، ولا ينتمي إلا قليلا جدا الى المسرح النفسي... كما أنه يعيد المسرح الى مستوى الخلق المستقل الخالص، من زاوية الهذيان، والوهم والخوف» (٤٢)، إن استخدام كل وسائل التعبير مجتمعة كان طموح عديد من الفنانين منذ (فاغنر). ونجد هذا الطموح كليا عند أرتو، متخذا أشكالا مختلفة، فيظهر في كل مستويات الكون الفرجوي، من الاشتغال الركحي الى الخلق الفني، والدراما الحقيقية التي طالما تحدث عنها هي التي تستطيع تشظية المسرح المألوف. وكلمة دراما هنا أفضل تعبير عن المسرح الذي يدعو إليه لأنها تتسع لكل الفاعليات الخلاقة التي يقوم عليها المسرح الجديد (٤٣).

إن المسرح الشامل الذي يدعو اليه أرتو يرضي حاجة نفسية مباشرة، وفضلا عن ذلك، نوع من البناء المعماري الروحي المكون من حركات وإيماءات، وأيضا من القدرة الايجابية للايقاع، ومن القيمة الموسيقية للحركة الجسدية، والائتلاف المتوازي والذوبان البديع للصوت (٤٤). ولكي يصبح المسرح نشاطا مرتبطا بحياة الفرد (ممثلا ومشاهدا)، فمن الضروري أن يعود الى تعريفه الأول الذي «يكمن في طريقة ما لملء فضاء خشبة المسرح وإحيائه، بإشعال المشاعر والأحاسيس البشرية في نقطة ما. وهذه المشاعر والأحاسيس هي التي تخلق مواقف معلقة، وإن تم التعبير عنها بحركات محسوسة» (٤٥).

لكن المسرح الغربي فشل في تمثيل هذا التعريف لأنه ظل يقتصر على مجرد الالقاء، والتعبير عن السيكولوجية، في حين أن المسرح، في نظر أرتو ليس نفسيا، بل تشكيليا وماديا، ولا يتعلق الأمر بمعرفة ما إذا كانت لغة المسرح المادية قادرة على الوصول الى نفس القدرات النفسية التي تصل إليها لغة الكلمات، بل ما إذا كانت توجد في مجال الفكر والذكاء، مواقف تعجز الكلمات على اتخاذها، في حين تصل إليها الحركات وكل ما ينتمي الى لغة الفضاء بمزيد من الدقة (٤٦).

لقد خسر المسرح الغربي بابتعاده عن اللغة المسرحية وتركيزه على الحوار الذي يعبر عن مسائل اجتماعية وأخلاقية، والذي لا ينتمي بالضرورة للعرض والركح، بل يوجد أيضا في الرواية والمقالة وغيرهما (٤٧). «ولا يتعلق الأمر بحذف الكلمة على المسرح، بل بحملها على تغيير مصيرها، واختصار مكانها خاصة، واعتبارها شيئا آخر غير وسيلة تقود الطبائع البشرية الى غاياتها الخارجية ما دام الأمر لا يتعلق في المسرح، إلا بالطريقة التي تتعارض بها الأحاسيس والأهواء،ويعارض بها الانسان في الحياة. ويعني تغير مصير الكلمة في المسرح استخدامها بمعنى فضائي ملموس. وبالقدر الذي تختلط به بكل ما يشتمل عليه المسرح من عناصر فضائية.. ومعان في المجال المحسوس، يعني تداولها كشيء متين يهز الأشياء في الهواء أولا، ثم في مكان أكثر غموضا وسرية، وإن كان قابلا للاتساع ولن يصعب علينا تشبيه هذا المجال الغامض بمجال الفوضى الشكلية من ناحية، والابداع الشكلي المستمر من ناحية أخرى(٤٨).

لقد نشأ عن اختزال العرض للنص ما يمكن تسميته بدكتاتورية المؤلف، واختصار الجزء التشكيلي والجمالي في المسرح الى مجرد عنصر تزييني. وتلزم إعادة اكتشاف اللغة المادية الصلبة التي تتشكل من كل ما يشغل الركح ويتجه أولا للحواس. إنها الوسيلة الوحيدة لاعادة الحياة الى الركح، ومادام المسرح قد ظل مجرد تجسيد لنص موضوع سلفا، فلن يكون له وجود حقيقي، وسيكون من السهل إعلان لاجدواه باعتبار أن قراءة نص ما، إذا ما انضاف إليها خيال خصب لدى القارئ تستطيع أن تعوض تماما عن العرض المسرحي (٤٩). لذلك يقول دريدا بأن الاخراج المسرحي، إذا يتحرر من الاله/المؤلف، فإنه يعود الى حريته الخلاقة والبانية (٥٠).

واذا كان الاخراج المسرحي هو الجزء المسرحي حقا من العرض، فإن المسرح هو نسق من العلامات يجري رسمها في هذا الفضاء الذي هو فضاء الركح (٥١). ولتحديد مدلول الركح يستعير أرتو مجازا من الفنون التشكيلية انطلاقا من تعريف اللوحة، باعتبارها فضاء ممدودا ملونا، فيكتب في تعريف الركح: «إنه فضاء ينبغي أن نملأه، ومكان يحدث فيه شيء ما (٥٢). ويبدو أن في هذا التعريف إعادة اعتبار للركح ونوعا من إحلال لغة محل أخرى، إذ ينبغي للغة الكلمات أن تخلي المكان على خشبة المسرح للغة الاشارات وجانبها الموضوعي الذي هو أفضل ما يستوقف انتباهنا مباشرة.

يدعو أرتو إذن، الى مسرح مغاير يعتمد لغة جسدية جديدة أساسها الاشارات وليس الكلمات. ويتساءل عن هذه اللغة المادية والمتينة التي يمكن أن يتميز بها المسرح عن الكلام. إنها تتمثل في كل ما يشغل الركح في كل ما يمكن أن يظهر عليه ويعبر بوسائل مادية ويتوجه الى الحواس قبل كل شيء (٥٣).

لكن ينبغي هنا ملاحظة أن أرتو لا يميز بين الاخراج ـ وهو يتصل بالتمثيل والممثل ـ وبين تصميم المناظر على الركح. وربما يمكن تفسير

ذلك بـاعجاب أرتـو بعروض مسرح بـالي التي تتـداخل فيهـا الأنساق التعبيرية دون أن يكون فيهـا الغلبة لأحدها ، فتتجاور الألـوان الزاهية والورود وأشكال التزيين البديعة في تنـاغم وانسجام وينبغي أن نتذكر هنا أن أرتـو كان ينظر لكـل ذلك بعين الفنـان التشكيلي فنجده يستعير تعريفـه للركـح ورؤيته لـلاخراج مـن مجال الفنون التشكيليـة التي استهوته وأبدع في إطارها بعـض الأعمال الباقية. يقول في وصف ممثلي مسرح بالي: ينبعث مـن تسريحات النساء الرائعة إحسـاس لا إنساني ، إلهي بـرؤية معجـزة، ينبعـث من سلسلـة الـدوائر المضيئة المدرجـة المصنوعة من الـريش أو اللآلىء الملونة، ولونها مـن الجمال بحيث يبدو تجميعها شبيها بالوحي [٥٤].

إن اكتشاف أرتـو لمسرح بالي قد وضعه وجهـا لوجه مع الثنـائية التي تخترق فكـره وتسكنه منـذ مرحلـة المراسلة مـع (جاك ريفيرا)، وهي ثنائية الذهنية الصارمة واللاعقلانية المتفجرة[٥٥].

يتحدد مسرح بالي بكـونه نظاما من الاشارات الـروحية، وإيمائية حركات روحية، وهو يقدم لنا درسا روحيا. «إنه شيء لا يمكن أن نلم به دفعة واحدة، هذا العـرض الذي يهاجمنا يفيض من انطباعـات كل منها أغنى من الآخر ، مستخدما لغة يبدو أننا فقدنا سرها.. ولا أقصد باللغة الكلام الـذي لا يمكن فهمه لأول وهلـة بل بـالذات تلك اللغـة المسرحية الخارجة عن كل اللغات التي يتكلمها الناس، حيث يبدو أن من الممكن أن توجد ثـانية تجربة مسرحية هائلـة، ويبدو ما حققناه ــ وهو قائم على الحوار فقط ـ مجرد تلعثم إن أكثر ما يلفت النظر فعلا في هذا العرض ـ الذي يغير مفاهيمنا الغربية للمسرح ـ هو أن الكثيرين سينكرون صفته المسرحية، في حين أنه أجمل تعبير عن المسرح الخالـص استطعنا أن نراه هنا» [٥٦]. ويضيف أرتو «إن كـل شيء في هذا المسرح منظم، لا شخصي، ما من لعـب بالعضلات ما من عين تجول ولا تنتمـي فيما يبدو، الى ذلك الحساب الدقيق الذي يقود كل شيء ويمـر به كل شيء ، والغريب أن كل شيء في هذا الذوبان المنتظـم للشخصية ، والتعبيرات العضلية الخالصة الموضوعـة على كل الوجـوه كالأقنعة ... يؤثـر ويؤثر أقصـى الأثر ... وندرك في نهاية المطاف، أن هذا الاحساس بـالحياة السامية المملاة ، هو أكثر ما يلفت نظرنا في هذا العـرض الأشبه بطقوس توشك أن تدنس إن جلال هذا العـرض من جلال الطقوس المقدسـة، وجمود الأزياء يعطي كل ممثل جسدا مزدوجا ، وأطرافـا مزدوجة ويغرق الفنان في زيه حتى أذنيه، ويبدو وكأنه صورة نفسه»[٥٧].

وينضاف الى الفلسفـة الثاويـة في هذه العروض نـزعة إيـروسية تتجلى في «هذا الـدوي الخفيض لشـؤون الغريـزة في مسرح بالي. لكـن الغريزة بلغت درجة من الشفافيـة والمرونة والذكاء ، بدا معها أنها ترد إلينا، بطريقة مادية، بعضا من إدراكاتنا الفكرية الأكثر غموضا» [٥٨].

ولا ينبغي أن نفهـم مما تقـدم أن أرتو يستعيـد مفهوم المحـاكاة والتطهير ، وإلا انفلت منا معنى مسرح القسوة وجـوهره. يريد أرتو أن يهدم مفهوم المحاكاة في الفن، لأنه يقـدم الشكل الأكثر سذاجة للتمثيل، وهو في ذلك يلتقـي مع نيتشه، إنه يريد ، كما يقـول (دريدا)، أن ينتهي من علم الجمال الأرسطي الذي تعرفت الميتـافيزيقا الغربية على نفسها فيـه، وعلى الفن المسرحـي أن يشكـل المكان الأول والمتميـز لهذا الهدم للمحاكاة[٥٩].

لا يستهدف مسرح القسـوة توسيع تأثير العـرض خارج المسرح في شكل فعل ملمـوس، وهو لا يقدم دروسا من أجل تطبيقهـا في الواقع، لأن افتراضات من هذا النوع تقوم على اعتبار وجـود فرق جوهري بين الركح والحياة، وتجريـد المسرح من خاصيته الابـداعية الدرامية الكفيلـة بخلق الانسان، وإذا كـان أرتو يـؤكد على ضرورة الثـورة الاجتماعية، فـإنه لا يعتبر المسرح وسيلة تمهـد للفعل السياسي، إن المسرح بكشفه عـن الخفي يؤدي الى تحول عميق في الأفكار والقيم والمعتقـدات والمباديء التي تنبني عليهـا روح عصر مـن العصـــور. وبهذا المعنـى يمكـن أن تجد في مسرح القسوة نـزوعا علاجيـا، لكنه ذو طابـع سحري، أي أنـه يؤثر بـواسطة وسائل إيمائيـة من أجـل تحرير الفـرد من قشرتـه الاجتماعية، لا يهدف إدماجه في المجتمع كما تحاول أن تفعـل السيكودراما [٦٠]. «لذلك، يقول أرتـو، اقترح العودة، في المسرح الى تلـك الفكـرة الأوليـة الشعريـة التـي استعادهـا التحليل النفسي الحديث ومؤداهـا أنه إذا أردنا شفـاء المريض جعلناه يتخذ الموقف الخارجي للحالة التي نود إعادته إليها» [٦١].

يترك تـوظيـف الموسيقى والـرقـص والتعبير الجسـدي في مسرح القسوة آثـارا أشبه الى حد كبير بـآثار الطقـوس العلاجية التقليـدية على النفوس، وبذلك يعطي أرتـو راهنية لمفهوم التطهير، لا بمعناه الأرسطي ، وإنما هو تطهير مضـاد، لا يهدف الى إثارة عاطفتي الخوف والشفقـة من أجل الاستجابة لحاجة روحية، وإنما تصبـح وظيفة المسرح تفريغ خراج جماعي، وبواسطته تنفجر القوى الـلاعقلانية في شكل صورة لا تصدق، وتعطي حق الوجود لأفعال تعادي بطبيعتها حياة المجتمعات [٦٢].

ولأن الفعل المسرحي لا يكتمل في المسرح ، فإنـه يعكس القوى التي تـؤسسه. وبسبـب عـدم اكتمالـه هذا، لا يصير الفعـل المسرحـي غير نموذجي فحسب، بل يظهر بـدون جدوى ويستحيل تكراره. لأن قوته خلاقة ولا يمكنها أن تحقق تكرار الأفعال المسرحية ، دون أن تقضي على ديناميتهـا العميقة . لـذلك فإن مسرح القسـوة لا يحتمل الإعـادة لأنه مسرح «اللاتكرار». لقد أراد أرتو أن يمحو التكرار بوجه عام، لأنه يمثل الداء في نظره. ويمكن أن نقوم بقراءة كاملـة لنصوصه انطلاقا من هذا المركز. التكرار يفصل القوة عن نفسها وكذلك الحضور والحياة[٦٣].

* * *

إن كثيرا مـن اتجاهات المسرح المعـاصر وتجاربـه تعلن انتماءهـا ووفاءها لأرتو بدءا من السيكودراما ومرورا بـ«المسرح الحي» (Living theatre) -، ووصولا عند «مسرح الشمس». لكن مـا ينبغي التأكيد عليه هنا، هو أن مسرح القسوة يختلف ، بـل ويتعارض مع كثير من الأنماط المسرحية السائدة اليوم، ومنها :

١ - المسرح الذي تغيب فيه تجربة المقدس.

٢ - المسرح الـذي يمنـح الامتيـاز للكـلام أو الكلمات ولـو كـان كـلامـا يهدم نفسه ، لأنـه يصبح لغـوا يائسا ، أو عـلاقة سلبيـة بين الكلام وذاته ، يصير عدمية مسرحية أو ما يدعى حتى الآن بمسرح العبث.

٣ - المسرح التجـريـدي الـذي يستبعد عنصرا مـن عنـاصر كليـة الفـن،

وإذن من عناصر الحياة ومصادرها التي تزودها بالدلالات: الرقص، الموسيقى، العمق التشكيلي، الصورة المرئية والمسموعة والصوتية..

٤ - مسرح التباعدية أو التغريب، فهذا المسرح لا يفعل سوى أن يؤكد بإلحاح جدلي ونقل منهجي، عدم مساهمة المشاهدين بل وحتى مخرجي المسرح وممثليه، في الفعل الخلاق والقوة المندلعة التي تشق فضاء المشهد بكامله.

٥ - كل مسرح غير سياسي، فعلى الاحتفال أن يكون فعلا سياسيا، وليس إيصالا بليغا تربويا - تم تهذيبه قليلا أو كثيرا - لمفهوم أو رؤيا سياسية / أخلاقية للعالم.

٦ - كل مسرح ايديولوجي وكل مسرح ثقافة أو ايصال أو أداء أو تأويل بالمعنى الشائع للكلمة. مسرح يسعى الى تبليغ محتوى أو رسالة تطرح للقراءة معنى خطاب معين تتلقاه جملة مستمعين، وهي معنى لا يكون قادرا على استنفاد نفسه مع الفعل والزمن الحاضر للمشهد، ولا على الاختلاط معه، معنى يمكن في النهاية تكراره بدون المشهد. وإننا نلمس هنا ما يبدو على أنه الجوهر العميق، لمشروع أرتو، وقراره التاريخي - الميتافيزيقي (٦٤).

الهوامش

١ - - DUVIGNAUD: Spectacle et sonété, Paris, Gonthier Mediations, 1970, p: 68.

٢ - DENJAMIN, W: "L'oeuvre d'art à lére de sareproductibilité technique" in "L'homme, le langage et la enlture, ed. Denoel, 1971.

٣ - VIRMAUX, A: Antonin Artaud et le théatre, Paris, Seghers, 1970, pp. 59-60.

٤ - المرجع نفسه، ص ٦٤ - ٦٥.

٥ - اسسه أرتو بالاشتراك مع (روبرت أرون) و (روجيه فيتراك) سنة ١٩٢٦، وقدم حتى تاريخ توقفه في يناير ١٩٢٩، ثماني مسرحيات.

٦ - قبل أن يكتشف أرتو مسرح بالي في المعرض الاستعماري في عام ١٩٣١، سبق له ان تعرف على الرقص الآسيوي خلال أحد العروض التي قدمها بمدينة مارساي سنة ١٩٢٢.

٧ - GOUHIER, H. Antoin Artaud et l'essence du théatre, Paris, viri, 1974, pp. 73- 74.

٨ - - A . ARTAUD : Le Théâtre et son double, Paris, Idees Gallimard, 1964

أو ترجمته العربية: المسرح وقرينة سامية أسعد، دار النهضة العربية ١٩٧٣.

٩ - J. DERRIDA : L'ecriture et la différence, Paris, seuil, 1967, "le théatre de la eruanté et la elôture de la représentation".

١٠ - DUROZOI. G.: Ariaud, l'aliénstion et la folie, Paris, Lsrousse, 1972, p. 123.

١١ - Ibid, p. 140.

١٢ - SOLLER, Ph. : L'écriture et l'exprérience des limites, Paris, Seuil, "Points", p. 101.

١٣ - DUROZOI: op. cit., p. 141.

١٤ - VIRMAUX: op.cit., p. 49.

١٥ - Ibid: p. 50.

١٦ - SOLLERS, op. cit. p. 92.

١٧ - DUROZOI: op. cit. p. 125.

١٨ - GOUHIER: op. cit., pp. 94 et 95.

١٩ - يرد مفهوم القسوة تسعا وخمسين مرة، ومفهوم الضعف سبعا وعشرين مرة فقط. في كتاب أرتو، وبالرغم من هذا التفاوت الكمي فإن للمفهومين نفس القيمة والاهمية في النسق الدراماتورجي عند أرتو.

٢٠ - VIRMAUX: op. cit. , p77.

٢١ - شكلت علاقة المسرح بالجذبة، والتشابه القائم بين الممثل في المسرح والملوك في طقوس الجذبة، موضوع دراسات انثروبولوجية وكتابات نظرية في مجال المسرح، نذكر منها فضلا عن أعمال: (ليريس، باستيد، دوفينيو...) مقالتي: LORELLE, YM "les iranses au théatre"in : Cahiers Renaud - Barrault, no 38 et. 39.

٢٢ - FOUCAULT, M. :Histoire de la folie à l'àge classique, Paris, Gallimard, 1972, "Tel", p. 555.

٢٣ - FOUCAULT, M. : "La Folie, l'absence d'oeuvre, in : la Table ronde, no 196, 1964. انظر عن العلاقة بين الجنون والأثر (الكتابة) الدقيقة التي يقدمها (جاك دريدا): المرجع المذكور: (الكلمة المهموسة)، "La parole soufflée".

٢٤ - أرتو: المرجع نفسه «مسرح سيرافان» ص١٣٣. نجد وصفا لطقوس الجذبة التي انبهر بها أرتو عند مشاهدتها لدى هنود المكسيك، في كتاب: les Tabahamaras, Paris, Gallimard, "Idees", 1971.

٢٥ - انظر أوصاف أرتو لرقصات البيتول في: Les Tarahumaras, "La Danse du peytol", pp. 46 - 57.

٢٦ - المسرح وقرينه، «فلننته من الروائع» ص ٧٣.

٢٧ - أرتو: الأعمال الكاملة، الجزء ٢، ص ٢٢.

٢٨ - المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

٢٩ - GOUHIER: op. cit. p. 92.

٣٠ - المسرح وقرينه، «فلننته من الروائع» ص ٧٠.

٣١ - المرجع نفسه، «خطابات عن القسوة»، ص ٩٠.

٣٢ - المرجع نفسه، «مسرح سيرافان»، ص ١٢٩.

٣٣ - ARTAUD: Oeuvres, 13, p. 147.

٣٤ - أرتو: المرجع نفسه «خطابات عن اللغة، الخطاب الثالث، ص: ١٠١.

٣٥ - GOUHIER: op. cit., p. 93.

٣٦ - VIRMAUX: op. cit., p. 74.

٣٧ - المرجع نفسه، ص ١٢٥.

٣٨ - DUROZOI: op. cit., p. 120.

٣٩ - GOUHIER: op. cit., p. 75.

٤٠ - Ibid, p. 76.

٤١ - في «مسرح القسوة وانتهاء العرض» ترجمة كاظم جهاد، مجلة (مواقف) خريف ١٩٨١، ع ٤٣، ص ١١٥.

٤٢ - أرتو: المرجع نفسه، «عن المسرح في بالي، ص ٤٥.

٤٣ - VIRMAUX: op. cit., pp. 67 - 69.

٤٤ - أرتو: المرجع نفسه، ص ٤٧.

٤٥ - المرجع نفسه، «خطابات عن اللغة» (الخطاب الأول)، ص ٩٥.

٤٦ - م. ن.، «مسرح شرقي ومسرح غربي»، ص: ٦١ - ٦٢.

٤٧ - DUROZOI: op. cit., p. 136.

٤٨ - أرتو: المرجع نفسه، المعطيات نفسها، ص ٦٢ - ٦٣.

٤٩ - DUROZOI: op. cit., p. 137.

٥٠ - المرجع نفسه والمعطيات نفسها.

٥١ - GOUHIER: op. cit., p. 78.

٥٢ - أرتو: المرجع نفسه، «خطابات عن اللغة» (الخطاب الأول) ص ٩٤.

٥٣ - المرجع نفسه، «الاخراج والميتافيزيقا»، ص ٣٠ - ٣١.

٥٤ - م.ن.، «عن المسرح في بالي»، ص ٥٠.

٥٥ - GOUHIER: op. cit., p. 80.

٥٦ - أرتو: المرجع نفسه، المعطيات نفسها ص ٤٨.

٥٧ - المرجع نفسه، المعطيات نفسها، ص ٤٩ - ٥٠.

٥٨ - م. ن.، ص ٥١.

٥٩ - المرجع نفسه، ص ١١١.

٦٠ - تعتبر السيكودراما أرتو من المهدين الرواد وتحاول أن تكتسب أصالتها من الانتماء الى مسرح القسوة، انظر مثلا: FANCHETTE, J. : Psychodrame et théâtre moderne, Paris, UGE, 10/18, 1971, p. 148.

٦١ - المرجع نفسه «فلننته من الروائع» ص ٧١.

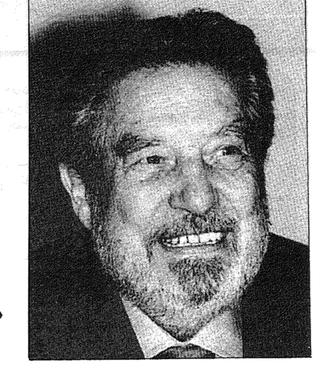
٦٢ - م.ن، «المسرح والطاعون»، ص ٢١.

٦٣ - دريدا: المرجع نفسه المعطيات نفسها.

٦٤ - المرجع نفسه، ص ١٢٦ وما بعدها.







حــوار
جاكوبو ماشوفير
Jakobo Machover

ترجمـة
محمد الصالحي *

أوكتافيوباث : الشعر هو النواة السرية للحياة الحقة

يتحدث أوكتافيوباث، الذي ودعنا مؤخرا، في هذا الحوار الذي أجرته معه المجلة الأدبية الفرنسية (الماجازين ليتيرير) * Magazinelitteraire عن المواضيع الكبرى التي شكلت عصب عالمه الباذخ: مقروءاته ــ انضمامه الى السوريالية ــ مفهومه للشعر ــ نشاطه السياسي ـ اكتشافه للشرق وآدابه الكبرى ـ الحب والمرأة ـ المكسيك ... لا تستميلنا هذه الموضوعات رغم كل بريقها، لكن ياسرنا أسلوب باث وطريقته في العرض، حيث يمتزج الاحساس المرهف بالفكر الثاقب . تلك خاصية أوكتافيوباث التي جعلت منه أوكتافيوباث.

*** انتم في نفس الوقت شاعر، باحث، وبمعنى ما، صحفي، وتديرون في المكسيك مجلة «فويلتا» (Vuelta) ، فاي صفة تمنحون أعمالكم؟**

– أنا بدوري أجهل ذلك. يصعب علي اجراء التفاضل بين ما أكتب لقد ورثت تقاليد شعراء كانت لهم، بالتوازي ، نظرات عميقة في الفن التشكيلي والموسيقى. بودلير ، مثلا ، فاليري، أو بروتون . بالنسبة لي، أود أن أكون شاعرا قبل أي شيء آخر. لم أكتب النثر إلا في وقت متأخر. لكن يبدو لي أنه من الخطأ الاكتفاء بكتابة الشعر دون النثر،من جهة أخرى،العمل الصحفي والنقد يتشابهان كثيرا. اعتبر نفسي صحفيا أكثر من ناقد، وأبحاثي أعمال صحفية بسرعة أبطأ.

*** تدافعون عن حق التنوع والاختلاف ، لكن رغم ذلك أود أن أعرف المفصل الرئيسي لكتاباتكم؟**

– الحق في الاختلاف واحد من الحقوق التي أغفلها المشرعون يوم وضعوا ميثاق حقوق الانسان، يتحدث بودلير ضمن حقوق الانسان الأساسية عن : حق الذهاب ،مستحضرا انتحار نرفال والحق في الاختلاف. كلمة «وحدة» في اعتقادي كلمة صعبة والبحث عن الوحدة مجرد وهم.

*** بخصوص مفهومكم للشعر .. أدرجتم في كتاب منشور سنة ١٩٨١، نصوصا شديدة التنوع ، فمن النص السردي الخيالي السريع، الى النص الكلاسيكي، شعرا ونثرا، مرورا بـ«القرد النحوي» الذي يصعب تجنيسه. فما هي الحدود التي يطالها مفهومكم للشعر؟**

– النصوص المشار إليها ، هي أراض واقعة في حدود الشعر، فبعضها قصائد نثرية، بالمعنى الكلاسيكي للكلمة. لكن الأخرى حكايات. الحكاية نوع أدبي استثمره الشعراء المحدثون كثيرا، وبحبور . ماكس جاكوب أو بنيامين بيريه مثلا . تمنحنا قصيدة النثر امكانية إثارة ما لا نستطيع إثارته بالشعر. يمنح هذا النثر الشعري اللغة قوة عصبية اضافية، كان هدفي استثمار السراديب النفسية والأسطورية للمكسيك ولقد ساعدتني قصيدة النثر كثيرا لبلوغ هذا الهدف. أما «القرد النحوي» فهو في ذات الآن قصيدة نثر وتأمل في الشعر، يتعلق الأمر هنا، خاصة بمكان غبشي يقع في نقطة تماس الضوء والظلام. مكان غسقي ، فجري. مكاني الأفضل.

الشعر ايقاع يأتي عن طريق الصورة، والصورة عن طريق الكلمات . الايقاع تشكله الكلمات، والكلمات هي الصورة. انه الأثر الشعري . أما الالهام فليس هو ما يملي علينا الالهام هو الكلمة الغريبة، أو كلمة العالم، أو

★ شاعر من المغرب.

كلمة اللاوعي، لا الالهام لا يتكلم، انه أخرس. انه الصمت الذي يقبع بعيدا عنا ويومىء إلينا الصمت وعد الكلمة ومهمة الشاعر تتلخص في منح اسم لهذا الصمت الذي يومىء إلينا.

*** تحويرا لقولة فلوبير، تقولون: «صورخوانا ابنيس دي لاكروز هي أنا» الى أي حد تشبهون حقا صورخوانا؟**

– قلت هذا الكلام ساخرا من نفسي، وربما كذلك، من فلوبير، لكن في النهاية أعتقد أن هناك تشابهات أولا، هناك علاقة غامضة لصورخوانا تجاه اللغة والتراث الاسبانيين، لأنها تعتز بمكسيكيتها ثم انها امرأة ترشح احساسا لكنها صاحبة فكر في ذات الآن. ولقد كان تفكيرها أشد رسوخا من تفكير معاصريها الرجال. إن قيمة فكرها، أولا وقبل أي شيء آخر، هي ما يمنحها أهميتها وصورخوانا، أخيرا ضحية سلطات زمنها، خاصة الاكليروس. أنا أيضا، عارضت الاكليروس في أكثر من مناسبة، رغم أنني لم أكن قط ضحية له، كما أنني عارضت الأنظمة.

*** من الغريب أن نلاحظ أنه في أساس ما يسمى «المكسيكانية (Mexicanite) توجد نساء، متفاوتات المستوى عادة: لامالينش - عذراء غوادلوبي - صورخوانا ... كيف تفسرون هذا في بلد ذكوري جدا؟**

– ليس لي تفسير خاص لهذه المسألة. لكن هذا يمكن أن يكون درسا ومثالا لذكوريي بلدي. على كل، إنها الحقيقة: أكبر كاتب مكسيكي كانت امرأة: صورخوانا ابنيس دي لاكروز.

*** لكن صورخوانا ترفض الذهاب بعيدا في مسيرتها الفكرية. لقد أجبرت على الانسحاب بسبب الظروف...**

– أجبرت صورخوانا، من طرف الاكليروس، على ترك المقدس والمدنس معا، وهي بالمناسبة ليست الوحيدة. لقد تواتر المنع واتسع في مرحلة الثورة المضادة لكن بالنسبة لها كان الأمر حتميا. وهذا المنع كان مؤشرا قبليا لمحاكمات القرن العشرين ضد المثقفين والشعراء المخالفين. يعكس هذا المنع، طبعا، سلطة الرجال على النساء، لكن أيضا سلفيتهم المتأصلة. لقد كان الرجال أشد سلفية في حظيرة الكنيسة الكاثوليكية. ان مجرد وجود هذه المرأة كان حالة شاذة واستثناء من قاعدة، انه شيء يرفض المتحدثون عن صورخوانا الاعتراف به واعتبره، أنا ذا أهمية استثنائية.

*** لم تكتفوا بتقمص صورة صورخوانا، إذ تقمصتم صورة مارسيل دوشامب بنفس الحنان والرقة. ألا يمكنكم القول كذلك: «مارسيل دوشامب هو أنا»؟**

– لا، أبدا. لا أشعر بأي تطابق بيني وبين مارسيل دوشامب.

*** رغم ذلك تكنون له تقديرا خاصا، واعجابا ملحوظا؟**

– بالتأكيد، لأنني أشعر أن دوشامب أكثر من رسام، الرسم عنده، أولا، تمظهر لفكره.

يبدو لي دوشامب مثاليا لأنه حاول أن ينقل من خلال فنه كل الأسئلة الكبرى

● السوريالية لم تغير العالم .. لكنها غيرت الشعر.

● المكسيكانية تقليد وطريقة في رؤية العالم.

● تعلمت من اليابانيين والصينيين فن الصمت وقيمة اللامكتمل.

التي أفرزتها الحضارة الغربية، والتي تبقى دائما طازجة. منها مثلا، مشكل المعرفة، أو الحقيقة أو الحب، كل هذا بسخرية مقصودة، يوجد في فكر دوشامب سؤال دائم حول الحقيقة، حول العالم، حول المادة، حول البعد الرابع.. كل هذا في شكل طرف، لكنها طرف جدية للغاية، إن أسئلة دوشامب هي موضوع بحث من طرف الفيزياء، ومن طرف العلم الحديث عامة. يوجد في رسمه، في ذات الآن، سؤال حول الحب، بشكل ساخر هنا أيضا، كأنه يجلس أمام مرآة مموهة، في بعض لوحات مارسيل دوشامب نحن بصدد محاولة فريدة لجعل الرسم الفكرة الحية الوحيدة في القرن العشرين، كما أنه يسعى الى اغناء النقد الفني عن طريق رسوماته.

*** أية علاقات كانت لكم مع السورياليين خاصة مع اندريه بروتون، وبنيامين بريه؟**

– يوم جئت فرنسا، لاحظت فورا، أن لواء الشعر والصراع من أجله، ومن أجل ثورة حقة، كان يحمله بروتون والسورياليون عامة. لقد استمالوني إليهم، منذ البداية. لاحقا، سألني بونويل عن السبب، فأجبته: «لدواع جمالية». لكن، وبالأخص، لدواع روحية. كان لدى السورياليين إلحاح روحي ارتأيت تبنيه. إذ بدا لي أن العالم المعاصر في حاجة اليه. احسست انني وريث فكرهم الهادم والشريف في نفس الوقت، والذي سعى الى تغيير الانسان والعلاقات الانسانية، والى تقويض الأنظمة والطبائع بونويل نفسه أسر إلي إنه اقترب من السورياليين لذات الأسباب. طبعا، لم التصق بالسورياليين لدواع سياسية وعقلية فقط، بل لأنني لاحظت أن الشعر يوجد في صميم تفكيرهم، والشعر هو المركز وهو النواة السرية للحياة الحقة، لا أقصد حياة الماوراء، لكن الحياة هنا والآن. هذا التأكيد من طرف السورياليين على اللحظي الذي نجده في تجربة الحب، في التجربة الايروتيكية، في التجربة الشعرية، وفي تجربة الثورة كانت بالنسبة لي، الدرس السوريالي العميق.

*** صدرت عنكم انتقادات للمجموعة؟**

– كانت السوريالية، في اعتقادي لحظة في تاريخ الشعر العالمي. لم تكن الأولى ولا الأخيرة. اختلافاتي مع الحركة عميقة جدا. انني انتمي لتقليد مغاير، ولجيل أكثر جدة. اطلعت على تجربة الشعر الحديث في لغات أخرى، فبدت لي التجربة السوريالية أكثر أورثوذكسية. اعتقدت السوريالية انه بالامكان العدول عن الشعر، وان الأهم هو تغيير الحياة عن طريق الخيال الشعري، لكن في هذه الحالة، ماذا نصنع بالقصيدة، خاصة القصيدة الطويلة التي كانت المكسب الأساس لزمننا؟ يوجد هنا، بالتأكيد تناقض، لأننا في ذلك الوقت كنا محكومين بكتابة وإنشاد الشعر ورؤية العالم عبر هذا الشعر. لهذا كانت السوريالية في نفس الوقت ثورة وأقل من ثورة حقيقة انها لم تغير العالم، لكنها غيرت الشعر.

*** كيف تنظرون اليوم الى المسيرة السياسية والفكرية التي قادتكم الى الاقتراب من المجموعة السوريالية؟**

- يوم تعرفت الى اندريه بروتون ، وبنيامين بريه، كان في تجربتي الشخصية يوم الاخفاق الأكبر، اخفاق الأحلام الثورية، اخفاق الاتحاد السوفييتي وطروحاته، ولقد عرفت أنهم خبروا قبلي، وبنضج أكبر. وبالتأكيد خيبة الأمل ذاتها ورغم ذلك فهم لم يكفوا أبدا عن الايمان بالثورة الشاملة، وقد بدا لي ذلك شيئا مثاليا..

في نهاية القرن هذه، مسؤوليتنا مختلفة، إن علينا بالطبع الدفاع عن الديمقراطية ، لكن الدفاع عن الديمقراطية وحده، لا يكفي ، لابد من تحويل الديمقراطيات الغربية الى شيء أكثر حيوية، أكثر نشاطا، أكثر ابداعا.

*** الفونصو رييس (Alfonoso Reyes) واحد من الذين تأثرتم بهم أيما تأثر.**

- كان ألفونصو رييس واحدا من الأعلام الكبار في اللغة الاسبانية. يعتقد بورخيس ان رييس أعظم ناثر في لغتنا ، وهذه ربما مغالاة لأن أكبر ناثر هو بورخيس نفسه..

*** ما هي ، في نظركم أهمية خوان رولفو؟**

- انه في اعتقادي، واحد من أعظم روائيي امريكا اللاتينية. لقد لقن كتاب هذه المنطقة الذين يميلون، حتى يومنا الى كتابة روايات طويلة، وأحيانا طويلة جدا، درسا في الايجاز.

*** ما العناصر التي تنهض عليها المكسيكانية؟**

- المكسيكانية (Mexiacnite) لا وجود لها ، قل نفس الشيء عن الأسبنة، إنهما اسمان أكثر من كونهما معنيين. المكسيكانية تاريخ، حقيقة تاريخية تعرف تغييرا. ويجب فعلا أن تتغير، غير أن هناك ثابتا ما ، آثارا ما دائمة ، كما هو الشأن بالنسبة للأسبنة (Hispanite) لكن المكسيكانية ، في كل الأحوال ، ليست مفهوما.

*** حالة ذهنية ، مثلا؟**

- انها بالأحرى تقليد، طريقة في رؤية العالم. إنها كذلك لغة وسيرورة وتاريخ. شيء ما يمر وهو في مروره يبقى. ان التاريخ هو البيئة الطبيعية للنوع البشري.

*** أصولكم اسبانية وهندية، في آن. خليط نموذجي، وفي نفس الوقت جسر فوق الاختلافات الثقافية. أي دور تاريخي كان لهذا الامتزاج؟**

- اذا قلت التاريخ والتراث، فإنك تقول خليط حضارات، إنها فرضية يمكن التأكد من صحتها هنا وهناك. مأساة الشعوب اللاتينية الكبرى، يوم وصول الأسبان، انها لم يكن لديها مفهوم عن الآخر (L'autre) . لا الأزتيك، ولا المايا، ولا الهنود الحمر في امريكا الشمالية كانت لديهم معرفة بالآخر، عكس ذلك، كانت التجربة الحضارية الأوروبية الكبرى هي تداخل الحضارات. لا نستطيع فهم الحضارة الصينية دون استحضار الهند. كما يصعب فهم الهند دون استحضار تأثير الاغريق، قل نفس الشيء عن الأوروبيين، يستحيل فهم الحضارة الاغريقية بإغفال تأثير حضارات شعوب المتوسط. هذا الانشباك الثقافي هو نتاج التاريخ ، لكنه أيضا، نتاج التلاقح، الفرنسيون أيضا خلاسيون، رغم أنهم ينكرون ذلك.

*** لنعد الى الشعر .. أية حصة للشهوانية والايروتيكية في شعركم؟**

- الشعر قبل كل شيء شكل رهيف. شكل مصنوع من أصوات ، وأحاسيس وتأثيرات . ومعلوم ان الاحساس الأكثر قوة عند الانسان لا يزال هو الجنس، الايروس. موضوع معظم قصائدي هو وحدة الاضداد التي نعثر عليها في الصورة الشعرية، في الحياة اليومية وفي الحب.

*** أي مفهوم تمنحون الحب، بالقياس الى السورياليين، لكن أيضا، بالقياس الى المفاهيم العامة للايروتيكية والجنس؟**

- تبنى السورياليون مفهوما معينا للحب. لكن كما هو الشأن بالنسبة للشعر، فكرة الحب فكرة سابقة عليهم ولاحقة لهم، ربما أن الحب ابتكار غربي كما يعتقد (Denis Rougemont) وإن كنت شخصيا، لا أؤمن بذلك، أعتقد أن للحب حضورا في الآداب الشرقية كذلك، الاله كريشنا (Krishna) في الأدب الهندي، مثلا إله عاشق. الحب اذن، ليس احتكارا غربيا، من جهة أخرى حاولت التمييز بين الايروتيكية والجنس . الجنس أساسا، مسألة بيولوجية حيوية. يوجد الجنس حتى عند الحيوان، في الطبيعة في عالم النبات، في الشجرة في الأزهار.. أما الايروتيكية فمقصورة على الانسان، انها ما يميز الانسان عن سواه، قد نلاحظ الايروتيكية عند بعض الانواع الحيوانية، لكنها أساسا ابتكار مجتمعي، النشاط الجنسي عند الحيوان لا يتغير أبدا، أما الانسان فيمارس الجنس متخيلا، انه يبتكر ، ليس هذا ابتكارا خارقا لكنه ، على كل حال ، ابتكار. الايروتيكية هي مجال الخيال ، اذ تجعل تخيلات الرغبة حسية وممكنة. تتجاوز الرغبة الايروتيكية، بفضل الخيال ، حدود الجنس الحيواني في الايروتيكية ، اللذة وحدها تهم، وتأتي اللذة على الدوام، ممزوجة اما بالسادية أو المازوشية. يوجد ألم ملازم للايروتيكية . ومحاولة السكوت عن هذه الحقيقة الهائلة والعجيبة مستحيلة.

*** هل هناك مفهوم مغاير للحب؟**

- يمنحنا الحب امكانية تغير الأوضاع والذوات . توجد في الحب حرية اختيار وانتقاء ، انتقيت شخصا، وهو نفسه مطالب بانتقائي، في الايروتيكية هذا ليس بالشيء المهم، إن الأجساد تتحول الى أشياء ، تتحول الى موضوعات ، هكذا تولد فكرة جديدة: فكرة كوننا نحب من طرف شخص واحد، فتولد ، في نفس الوقت، فكرة الروح. هنا يكمن الفرق بين الحب والايروتيكية.

*** تموقعون مفهومكم للحب بين لورنس (D.H. Lawrence) وسان جان دولاكروي. هل تستطيعون تفسير هذا التناقض الظاهر؟**

- توجد عند لورنس فكرة جعل الحب مقدسا . يحاول أن يعيد الى الحب قدسيته. العكس تماما عند سان جان دولاكروي. إن فكرته عن الحب صوفية. هنا يكمن . تحديدا التناقض الأكبر للقصيدة الصوفية. أما تناقض لورنس فيكمن في رغبته قدسنة الجنس (جعله مقدسا) وبين الاثنين يوجد مفهومي الخاص.

*** لقد عرفتم الشعر كمعرفة ثالثة. بهذه المنزلة التي تبوئونها اياه،**

> ● الهند ليست شرقا.. بل هي الغرب مقلوبا.
>
> ● الشعر الأندلسي أول شعر استهوائي.
>
> ● الالهام أخرس لا يتكلم.

هل بـاستطاعتكم ايجاد حلـول لمشاكل عصرنـا؟ هل لرجـاء كثير من الناس، في اعتقادكم، ما يبرره؟

– أمنت دائما بأن الشاعر ليس هو ، فقـط من يتكلم لكنه أيضا، من يسمع . أود بدوري ، طـرح استفهام أمام هذا الفـراغ الذي نوجد إزاءه ، إزاء هـذا الغياب التام للمشروع. لكن على كـل حال، ليست مهمتي ابتكار مشـاريع. الشعراء لم يفعلوا هـذا أبدا، يحاول الشعراء تـرجمة الحقيقة الى كلام ، لكنهـم ، في شتى الحالات ليسوا آلهة . يا لحسن الحظ!. بالنسبة لي أرفض أن أكون متنبئا ، مهما يكن ...

* لكنكـم سجلتم ، مـرارا غيـاب الوعـي والفلسفـة النقـديين في امريكـا اللاتينية ويمكن القـول، حاليا انكم تتحملون هذه المسـؤولية مسؤولية الناطق بلسان هـذا الوعي النقدي الذي تشتكون من غيـابه، هذا الغياب ينسحب على كـل أنظمة المنطقـة بما فيها كوبـا ونيكاراجـوا، ألا تشعر ، أحيانا أنك وحيد في تموقعك هذا؟

– لست الوحيد على كل حال. حقيقة اننا قلة من المنعزلين ، سواء في المكسيك أو في مجموع القارة، اتخذت موقفا شريفا جريئـا، وأكثر نقدية صحيح كذلك، أن معظم مثقفي المنطقة اختـاروا السهولة على المستوى الايديولـوجي بترحيبهم بالماركسية المبتذلـة والديكتاتوريات البيروقراطية والعسكريـة. لكن هناك من يقاسمنـي آرائي. تتحلق حـول مجلة (Vuelta) مجموعـة من المعـارضين أو المغتربين الكـوبيين ككبير موكـابريـرا انفانتـي أو سفيروسارودي، وكتـاب مهمون مـن أمريكا الـلاتينية كماريوفارغـاس لوسا، اضـولفوكاسـاريس، خورخي ادواردس اوهارولدودي كامبوس، أواسبانيون كخوان غويتيصيلو.

* تمثل فـويلتا ، اذن مسـودة مشروع لمواجهة الفراغ الايـديولـوجي في امريكا اللاتينيـة...

– نعم بالتأكيـد ولكن بكثير من الاختلاف، تؤكد مثلا، وجـود امكانيات ذاتية للاقـلاع في أمريكا الـلاتينية، ونقول بـوجوب التـوقف عن تقليـد أوروبا أو الولايات المتحدة تقليدا أعمى والانصات الى قيـم أكثر التصاقا بنا ، لقد أوضـح غبريال زايد، الـذي هو شاعر واقتصادي في ذات الآن، ويتعاون مـع فويلتا في بحوثه الاقتصادية ان وهم التقدم لم يزد أمريكا اللاتينية إلا تقويضـا ، أوضـح كذلك كيف أن السلطـة المطلقة للرئيس المكسيكي وسلطة نظامه، كـانا شؤما ، ليس سياسيا، فقـط. بل اقتصاديا كذلك ، إننا نحاول بلـورة نقد فعال، لكن في نفس الوقـت توفير أكبر عدد ممكن من الحلول ، بهذا المعنـى يصح أن نسميها مشاريع ، لكنها مشاريع جنينية.

* هل من أمثلة عن هذه الحلول؟

– مشاريع التحـديث الكبرى في أمريكا الـلاتينية، عادة ما تكـون كارثية، إنها مشاريع ضـخمـة لكن غير معقلنة، هذا التفاؤل الفـريد من نوعـه ليس يصلح لوقتنـا. جزء كبير من المديـونية الخارجية كـان سببها هذا التفـاؤل المزمن ، إضافة الى فساد الحكـومات وجشع المؤسسات الرأسمالية، حـاليا ، انتهى كل هذا، نحن ملزمون بالبحث عن مشاريع أكثر انسانية.

*قبل أن نعـود الى المكسيك، ربما كان من الـلازم الوقوف عنـد تجربتكم المشرقيـة . ما هـو التأثير الحقيقـي للشرق على شخصيتكم وعلى عملكـم الأدبي؟

– الكتاب الأكثر تأثيرا على أكثر من غيره، أيـام شبابي، كان انطولوجيا صغيرة للشعر الأندلسي، ما أزال أتذكر الصـور الساحرة التي يحويها هذا الكتاب.كما تأثرت بكتب الحكايات . واستطيع القول أن الثقافة العربية كانت منبع الهام لي في مرحلة معينة . بعد ذلك، أتيحت لي فرصة السفر الى الهند...

* كنتم سفيرا في الهند لسنـوات كثر، وهو المنصب الـذي استقلتم منه في أعقاب المجـزرة الطلابية في طـلاتيلولكو عـام ١٩٦٨.. ما الذي بقـي من أيامكم في الهند؟

– حينما نتحدث عـن الشرق نقترف عموميـات خرقـاء. لننظر مثـلا في الأدب الفارسي: صحيح أنه مختلف، نوعـا ما عن الأدب العربي، لكن بينهما، وشيجة عميقة . بالنسبة للهنـد الأمر مختلف تماما. الهند ليست شرقـا، انها بالأحرى الغـرب مقلوبـا، إن أسـس الحضارة الهنـدية هـي ذاتها أسس الحضـارة الأوروبية، باستثناء المسيحية واليهودية. يبدو الأمر وكأن أوروبا لم تعرف لا المسيح ولا العهد القديم. لقد جـذبت الهنـد اهتمامي واثـرت فيّ بمعتقداتها وأفكارها ، وليس بشعرها ، فنها التشكيلي وموسيقـاها اثارا انتباهي أكثر من شعرها.

أمضيت كـذلك، فترة في اليـابان . انها تجربة غنيـة. وبفضل قـراءتي للشعر الياباني شرعت في قراءة الشعر الصيني (بالانجليزية مع الأسف لكوني أجهل اللغة الصينية). كان هـذا اكتشافا رائعا، إن واحدة من أشـد اختلافات العالم المعاصر مـع النهضة أو القرن التاسـع عشر، هي ان كلاسيكيينا ليسـوا فقط اللاتين أو الاغريق، فإلى جانب هذين، هناك بالتأكيد الأدب الصيني العظيم، اليـابـان، والهنود والعـرب. إن حـدود كـلاسيكيتنا تتجـاوز بكثير حـدود الكلاسيكية المتعارف عليها. لقد شكل الشعر الصيني منذ ذلك الحين، جزءا من ارثي الثقافي.

* ما الذي أثر فيكم ، أكثر من غيره؟

– تعلمت من الصينيين، ومن اليابانيين بالخصوص، فن الصمت وفن الصمت سيكون درسا عميقا للشعراء من أصل لاتينـي، الذين كان لهم ميل الى الالقاء. تعلمت كـذلك قيمـة اللاكتمال. الشعور بـالاتقان والكمال لا يمنحـه إلا عمل منجز، في مفهـومنا نحن، لكـن عند اليابـانيين المتقن والكـامل هو مـا يظل في منتصف الطريق ، ما يبقى لامكتملا.

* بعد اقامة في الشرق عدتم، أخيرا الى المكسيـك ، حيث أصبحتم واحدا من الأسماء الأكثر تأثيرا ضمن الانتلجنسيا الاميريكـو ـ لاتينية ، وذلك نظرا الى قيمة شعـركم والى أهميـة مواقفكـم السياسيـة . كيف تـرون، اليوم مدينتكم ، مكسيكـو، التي وصفتموها أكثـر من مرة بالشبحيـة ، خاصة بـعـد زلزال ١٩٨٥ الـذي شكل لحظـة فـاصلة في حيـاة البلد وفي حيـاة مواطنيه؟

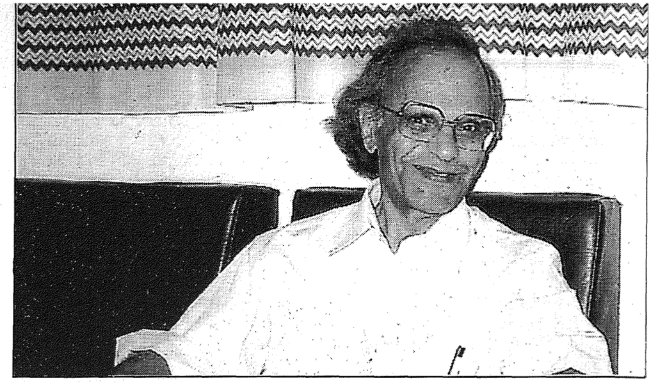
– أعلم أن ما سأقوله مرعب، إن الزلزال كان درسا ايجابيا لأنه منحني أملا في المستقبل . كنت قبل الـزلزال أكثر تشاؤما ، لقد اكتشفـت شيئا رائعا حقا: رد فعل الناس التلقائي تجاه الكارثة. فتح ذلك عيني على امكانيات النوع البشري. حدثـت سرقات كما في كل مكان ، لكنهـا في نهاية الأمر ، قليلة ، نسبيـا ،. إنني رأيت الشباب في أوج تضامنه.

* خاصة الطلبة الذين كانوا في الصفوف الأولى..

– ليس الطلبـة ، فقط كثيرون كـانوا في مستـوى اللحظة. أنـاس مجهولـون خاصـة. التضامـن العالمي بدوره بـدا جليا واضحـا. إن هذا في اعتقـادي هو الجانب الايجابي للنـوع البشري. كتب ليفي شتروس، يـوما ، يقـول : «خيب الانسان ظنـي» . الحق أن هذا هـو ما يحدث عادة. لكـن الزلـزال أظهر لي أن الانسان ليس دائما مخيبا للأمل ،وإن المغامرة الانسانية لا يستهان بها .

---

* عدد ٢٦٣. مارس ١٩٨٩.



فاضل العزاوي .. شاعر تجتذبه النار

حاوره : **محمد مظلوم** *

تنطوي تجربة الستينات في الشعر العراقي، وفي الأدب العربي عامة، على أكثر من إثارة، وتحفل بأكثر من اجتهاد، لما مثلته من محاولة جريئة لتصعيد المغامرة الشعرية التي بدأها الرواد.

كان الستينيون أول من «ارتكب» مصطلح «الجيل» وأعطاه بعدا زمنيا وربطه بعقد الستينات بعد أن ظلت التسمية تجسد مصطلحا عاما لازمنيا : (جيل ما بعد الرواد). والستينيون اندفعوا في مغامرة الشكل الشعري والدعوات الى «الخرق» و«النسف» الى أقصاها.

وعلى الرغم من انزواء بعض رموزها، وانحسارها لدى البعض الآخر فقد أحدثت تلك المغامرة حافزا قويا للجيل اللاحق وحرضته على مواصلتها وربما التطرف بها - حتى الى أبعد مما تستدعيه التجربة ذاتها.

ما يميز تجربة الستينات أيضا أنها حملت معها «برنامجا» للاختلاف يقوم على : نقد السابق وحوار الآخر.

فالسابق - متمثل بتجربة الرواد - يشكل متحققا إبداعيا قويا تكاد أشعة أضوائه القوية تمتد لتختلط بها اضاءات «الجيل» اللاحق.

والآخر - متمثلا بالمدارس التجريبية في الأدب العالمي، كالسريالية والطليعية وسواهما - يقدم منبعا مضافا لتوسيع حدود المغامرة.

وفاضل العزاوي صوت واضح في «النشيد» الستيني، ذلك النشيد المتداخل الأصوات والمتعدد المناخات، وهو - العزاوي - ممن يمثلون هذا التعدد والتداخل بشكل أساسي بتجربته في كتابة أكثر من جنس ابداعي ولهذا يكتسب الحوار معه شيئا من الشمولية لتجربة الستينات عموما.

في هذا الصيف زار دمشق وكان هذا الحوار:

■ نبدأ من الستينات ، إذ ارتبط اسمك ابداعيا، بها، وارتبطت الستينات بأول محاولة لنقد تجربة الرواد، وانشغلت كثيرا بتقديم مشروعها (كجيل) والى الآن ثمة اجتهادات تقترب من الصراعات، حول اعادة تقييم «الستينات».

لم كل هذا في الستينات؟

* الستينات، كان عقدا متميزا ، لا على مستوى العراق أو المستوى العربي فحسب وإنما على المستوى العالمي كله، إذ حملت تغيرا

* شاعر من الأردن.

نوعيا في التطور التاريخي، ومن وجهة نظري، وفيما يتعلق بجيل الستينات في العراق، التقى ما هو محلي بما هو عربي بما هو عالمي أشرح هذه القضية:

في الستينات حدثت وقائع مهمة، فبعد الثورة العراقية في تموز ١٩٥٨ جاء انقلاب ١٩٦٣ ليعلن (انكسار الثورة) مما شكل ظاهرة خطيرة في تطور الحركة الثقافية، وكذلك الحركة السياسية في العراق بشكل عام، كما أدى الى انشطار داخل المجتمع نفسه، فخلال الانقلاب اعتقل عشرات الآلاف من الناس ، وقتل المئات، كما أدخل السجن العديد من المثقفين والكتاب، وكنت ممن اعتقلوا في تلك الفترة ، لا أريد هنا أن أتعرض الى آلة القمع والتعذيب، ومستوى الدمار الروحي الذي حل بهذه العشرات من الألوف، لكنني أردت أن أشير الى أن ظاهرة ١٩٦٣ كانت ظاهرة خطيرة جدا داخل المجتمع العراقي، وبشكل ما، أدى الانقلاب الى خلق شعور مجتمعي بانكسار الثورة.

استمر الانقلاب تسعة أشهر فقط وانهار هو الآخر ليجيء نظام «العارفين» نسبة الى الأخوين عبدالسلام وعبدالرحمن عارف اللذين تعاقبا على السلطة في العراق ما بين ١٩٦٣ - ١٩٦٨، وخلال هذه الفترة حدث تطور مهم داخل المجتمع العراقي، فبفعل الانقلاب انحسرت السلطة، والحزبية بتأثيراتها على المجتمع، فالوصاية الحزبية التي شهدناها مع بداية الثورة والصراع السياسي انتهت دفعة واحدة . فالشيوعيون ضربوا تماما وزجوا في السجون والمعتقلات ، وتعرضوا للانهيار والاحباط. والبعثيون الذين قادوا الانقلاب اضطروا ـ بعد سقوط الانقلاب ـ الى الانزواء تماما .. وبشكل ما، تمكن المجتمع من تحرير نفسه من الوصاية الحزبية السابقة ، في الفترة ٥٨ - ٦٠ مثلا لم يكن ممكنا أن يتحدث كاتب من حزب أو فئة ما مع كاتب من حزب آخر، كانا يتقاتلان في الشارع ولا يجدان أية لغة مشتركة بينهما. ما حدث ، بعد ذلك وربما بسبب الخيبة، أن هذا الانشقاق الذي كان قائما داخل المجتمع العراقي ، بفعل الصراع السياسي، قد انتهى تقريبا ولأول مرة تمكن الكتاب العراقيون أن يلتقوا مع بعضهم دون اهتمام كبير للاتجاه السياسي الذي يميز أحدهم عن الآخر. بشكل عام، كان الكثير من الكتاب والمثقفين، قد فكوا ارتباطاتهم بأحزابهم، أو لجأوا الى نقدها بوصفها المسؤولة عما آلت إليه الأوضاع.

هذا الشيء الجديد الذي حدث مكن المثقفين من امتلاك استقلالية ما، استقلالية في نمط التفكير من جهة، وروح النقد من جهة ثانية، مما أدى الى ايجاد ظاهرة غير معهودة في السابق، فالجيل السابق للستينات ــ وهو برأيي يبدأ مع نهاية الحرب العالمية الثانية ويستمر الى العام ١٩٦٣ ـ كان جيل الحركة الوطنية، جيل الشعارات المعادية للاستعمار، الجيل ذو الأفكار الطوباوية عن العالم، لكنه تعرض مع الانقلاب ــ الى الصدمة اذ اكتشف أن الصراع ضد الاستعمار في مرحلة ما قبل الوصول الى السلطة مختلف عن مرحلة الوصول الى السلطة، اذ نشأ وضع «قتالي» آخر انتقلت نمطية الصراع من صراع الداخل/الخارج الى صراع الداخل مع نفسه، في الستينات أيضا نشأ المثقف النقدي، المستقل، المتحرر من الهيمنة والوصاية الايديولوجية ، أصبح الابداع هو المركز أو البؤرة الحقيقية للانسان.

■ من الصعب على الكتابة أن تستمر دون يوتوبيا.

□ التجريبية في الكتابة ارتبطت بحلم «ستيني».

■ أنا مع السريالية لا كمدرسة وإنما كروح داخل الكتابة.

□ «جماعة كركوك» كان لها دور فاعل في تشكيل روح الستينات.

وعلى الجانب العربي شهدت الستينات أحداثا «كبرى» كان أهمها هزيمة حزيران وما آلت إليه من بروز الحركة الفدائية والمقاومة، والدعوات الى التحرير، وهذه أدت كذلك الى فك ارتباط الفرد بمركزية السلطة.

عالميا . شهدت الستينات ذروة الكفاح المسلح (جيفارا مثلا) كذلك ما استجد من ظواهر داخل الحركة الشيوعية في أوروبا الذي تمثل في تجربة تشيكوسلوفاكيا في «ربيع براغ» ومحاولة منح الأفكار الاشتراكية بعدا انسانيا ديمقراطيا جديدا. ثمة أيضا الحركات الشبابية والطلابية الهائلة التي اجتاحت شوارع الغرب معبرة عن رفضها للحرب، وتدعو الى السلام. كانت الستينات إذن عقدا متميزا، على المستوى العالمي كله بأفكاره وتطلعاته وحتى نمط صراعاته.

ورغم انتهاء هذه الحركات لكنها كانت قد حملت معها روحا جديدة التقت، بشكل ما ، بإرهاصات التحول في الروح العربية التي تمثلت بروح المقاومة والمواجهة ورفضت الهزيمة، وكذلك بإرهاصات التحول في الروح العراقية في مقاومة التطلعات الاستبدادية أو السيطرات الايديولوجية والدكتاتورية على الكتابة.

من هنا يمتلك جيل الستينات، برأيي ، سمة خاصة به ، فظهرت الدعوات الى «كتابة جديدة» كتابة أخرى، تجريبية، طليعية، ومحاولة هدم البنى والمؤسسات القديمة وانشاء أخرى بديلة جديدة (هكذا كان الحلم على الأقل) ونجد تجلياته واضحة على المستويين العربي والعراقي.

■ النزعة التجريبية في الأدب والتي بدأت مع الستينات ، كانت تهدف الى «الحداثة» بوصفها أفقا ممكنا وغير مكتمل الا أننا نرى هذه النزعة وقد وصلت الى حدودها كأنها كانت طارئة ومختلقة ، وثمة ما يشبه العودة ، الى تأكيد الارتباط مع المنجز، هل وصلنا عهد «ما بعد الحداثة» حيث العود

الأبدي بينما حداثتنا مازالت قيد الانجاز؟

* الكتابة التجريبية تعني أن تحاول ابتداء جديدا، أن تؤسس لما لم يوجد من قبل! وهذا يرتبط بالحلم الذي ظهر في الستينات فحتى على المستوى العالمي، والأدب الأوروبي تحديدا، نلاحظ وجود ما يسمى «الطليعية في الأدب» أي أن تكتب خارج التقاليد، باستعمال أشكال جديدة، استخدام اللغة الكونكريتية والابتعاد عن اللغة الفضفاضة، محاولة ولوج عوالم لم يكن الأدب قد ألفها قبلاً، مزج الفنون والأشكال الكتابية مع بعضها، كل هذا يرتبط بالمحاولة الجديدة التي تستند، كما قلت، على حلم ينطوي على يوتوبيا كبيرة هو أننا نستطيع أن نغير العالم دفعة واحدة، ليس التغيير بالمعنى الأيديولوجي ، وهنا أهميته، اذ قاوم الماركسيون الجامدون هذا الحلم ووقفوا ضده، لكنه «التغيير» على طريقة الشعار الذي كان يكتب على الجدران في فرنسا ويقول (نحن واقعيون لذلك نطلب المستحيل) فالمستحيل نفسه كان يبدو واقعيا. لنتذكر الحركة الهيبية وكيف حاولت ضرب أسس الثقافة البورجوازية في الصميم، فالملايين من الشبان في أوروبا كانوا يواجهون دعوات الثقافة البورجوازية الى «الكفاح» و«العمل» من أجل الوصول الى القمة والمجد والمال، يواجهونها بالكسل، اما دعوات «النظافة» فكانوا يواجهونها بإطلاق شعر الرأس وارتداء الملابس الرثة. وهكذا . عربيا، بدأت هذه التغيرات تأخذ صيغها مع معطيات الواقع العربي، فالكتابة انتقلت من كتابة ذات مضمون عاطفي ودعائي، الى كتابة ذات مضمون فكري ومحاولات جديدة في الأساليب والأشكال في الأدب العراقي وشعر الستينات تحديدا ، شعر الكاتب أن «الحلم» الذي ارتبط بـ«الثورة» انهار فجأة، ما كان يؤمن به وجده شيئا أشبه بالضباب ، لم يكن متأكدا منه أو حاول أن ينفيه، لذلك بدأت محاولة البحث عن شكل ومضمون جديدين للكتابة، الكتابة التجريبية في الستينات ، ارتبطت بهذه الروح، روح البحث عن شيء جديد، روح المغامرة في المستقبل وروح نقد الماضي، هكذا يمكن أن أفسر هذه الظاهرة التي أسهم في تحريضنا عليها كتاب عالميون قرأنا لهم وتأثرنا بهم في العراق منهم «جماعة البيتنكز» «غيسنبرغ» «فيرلن كيني» و«كورسو» وفي الرواية «جاك كيرواك» كان هؤلاء يمثلون نمطاً آخر في الكتابة، وقد أثروا في الأدب الأمريكي والانجليزي.

شعرنا أن ما كتبه السياب ونازك والبياتي كان مرتبطا بالروح السابقة، التي نرفضها لأنها روح بسيطة ترتبط بالثنائيات :العدو/ الصديق، الشعب/ الاستعمار، الداخل/ الخارج، في الستينات انتقلنا الى مستوى الجديد، هو صراع الداخل مع نفسه، وبشكل ما صراع الحداثة مع نفسها، بمعنى : إذ اعتبرنا السياب ونازك والبياتي شعراء حداثة، فإننا نريد أن ننقد هذه الحداثة وننقلها الى مستوى جديد، فالسياب من وجهة نظري - وقد كتبت هذا في الستينات - شاعر كبير، لكن في العديد من قصائده تجد نظرة ثابتة تتمثل في هذه الثنائية القائمة على تناقض حدين: العدو / الصديق، الأبيض الأسود، وهي نظرة سائدة في مجمل كتابات الرواد، ولعل أفضل نموذج لهذه الكتابة هو البياتي.

أما جيلنا فقد اتجه الى مفردات الصراع داخل البنية ذاتها، وبمختلف مستوياتها كل كتابة طليعية أو تجريبية تأخذ مدى زمنيا لها، ثم تستقر لتنقد نفسها، وبهذا النقد يموت الكثير من هذه التجربة وربما تحدث عودة الى تجارب سابقة لامتلاكها، غير أن الأمر الذي أشرت إليه - وصول التجريبية الى حدودها — يتعلق بانتهاء ذلك الحلم/ اليوتوبيا، الذي نشأ في الستينات، راهنا تعيش البشرية مرحلة أخرى وكذلك العرب، مرحلة نهاية اليوتوبيات وسقوط الأيديولوجيات ، سقط الأوهام. حاليا الانسان محكوم بسؤال : كيف يمكنه أن يكون واقعيا.

مع ذلك ، من الصعب على الكتابة أن توجد دون يوتوبيا، في رأيي ، ثمة حلم جديد يتشكل ربما يختلف عن أحلامنا السابقة لكن لابد من بقاء الحلم.

■ التجريب الذي تتحدث عنه له وجود عضوي في تجربتك الكتابية، حتى أن كتابك الأول (المخلوقات الجميلة) كان سعيا مبكرا لالغاء المسافة بين الأجناس الأدبية، لكنك الآن ، تكتب الرواية والشعر، جنسين مستقلين عن بعضهما ، محافظا على المسافة النوعية بينهما ، هل لذلك علاقة بـ«يوتوبياك» الشخصية؟

* ارتبط التجريب في الأدب العراقي، بمحاولة نقد التجربة السابقة، ونقد التقاليد التي حاول بعض النقاد فرضها على الأدب، ارتبطت التجريبية بتجريبية الحياة نفسها، على الصعيدين الاجتماعي والسياسي. كنا نعتقد أن الحياة ذاتها تستدعي تغييرا، غير أننا لم نكن متيقنين من البديل الجديد، كنا نعرف ما نرفضه، لكننا لا نعرف ما نريده تماما. من هنا حاولنا أشكالا مختلفة في الكتابة ، هذا لا يعني أن كتاباتنا لا تمتلك قيمة ابداعية لكنها، حتى في تلك الفترة ، لم تكن تمتلك طابعا تقديسيا، ولا نراها شيئا نهائيا، ما كان يهمنا في الكتابة أن تكون حرة جديدة تعبر عن ارادتنا وأحلامنا دون الخضوع التام للحدود التي رسمت للأدب من هنا كان الخروج والخرق لتلك التقاليد الثابتة، وهذا جزء من النقد الذي ينبغي توجيهه لكل كتابة تتمم مشروعها وعلى هذا الأساس كنا نعتقد أن جيل الرواد قد قال أهم ما يملكه، وعلينا أن ننقد هذه التجربة ونطرح شيئا يتجاوزها.

من ناحية أخرى، لا أرى أن عملنا أخفق، على العكس، فبعد الستينات والى الآن، تغيرت الكتابة بشكل جذري، فأية مقارنة بين الكتابات السائدة في الخمسينات والستينات وما بعدها ، في المستوى النظري والمستوى الابداعي، في المغامرة والتجريب في اللغة وفي الأشكال والعمق الابداعي، استظهر فرقا كبيرا، التجارب التي ظهرت في الستينات تركت كثيرا من التأثيرات على الأعمال التالية، أصبح الكاتب أكثر حرية في اختيار الشكل الذي يناسب كتابته ، صار أكثر حميمية، يحاول — على الأقل - أن يكون عميقا ومتنوعا وغير خاضع لقوانين صارمة ، مسبقة ومفروضة على

كتابته، والآن ونحن في النصف الثاني من التسعينات، نجد الكتابة العراقية تمتلك الكثير من الشجاعة سواء في الأشكال أو في طريقة تناول الموضوع، هذا التغيير لا أعتقد أنه يرتبط بالتجربة الخمسينية بقدر ارتباطه بالتجربة الستينية.

وفيما يتعلق بي، كانت (المخلوقات الجميلة) عملا جريئا على مستويات عدة، مستوى اللغة ، ومستوى الموضوع، ومستوى الشكل، حاولت فيه أن أدمج أجناسا أدبية مختلفة مع بعضها للوصول الى ما سمي لاحقا: «النص المفتوح» في كتابة تتجاوز الأجناس أو توحدها في شكل كتابي واحد.

تجربة (المخلوقات الجميلة) لا يمكن أن تكتب الا بالطريقة التي كتبت بها، كتابة عن عزلة الانسان في الكون عبر استحضار لروح الكون ولروح التاريخ في الآن نفسه، (المخلوقات) كتابة عن الحرية بين الناس والحرية بدون الناس، البطل مختلف الأسماء ، يوجد في شتى العصور والأمكنة ، وفي سياق تجربة ربما تضمنت شيئا من «الفانتازيا» ، يسعى البطل الى تحويل مدينة بكاملها الى أنصاب، فهو كان بين الناس وتعرض الى الاضطهاد ، كانت حريته محدودة لكنه يحول الجميع الى أنصاب جامدة ثم يبدأ مشيته داخل المدينة الميتة.

في تلك الفترة كتبت «الكون المهجور» وكان ما يهمني ما إذا كان الكون كله يمكن أن يوجد دون وعي انساني، ولا يوجد وعي انساني بهذا الكون، في (المخلوقات) رحلة تاريخية للوصول الى الحرية، يحاول البطل وصولها بإفناء الآخرين لأنهم يشكلون عائقا أمامه، لكن هذه الحرية غير ممكنة أساسا، لذلك يشنق نفسه، هي تجربة بين الشعر والرواية ، وهناك من يعتبرها «قصائد نثر» لكنني اعتبرها «نصا مفتوحا».

■ **لكنك في أعمالك التالية (للمخلوقات) تلتزم تقنيات الأجناس المعروفة (شعر، رواية ، قصة) إنها نصوص «مغلقة» على أجناسها وتقنياتها ولا تنفتح على بعضها أو سواها؟**

* قلت لك إن الفكرة أساسا هي التي فرضت علي شكل كتابة (المخلوقات الجميلة) واذا تتذكر قصيدتي الطويلة: (تعاليم ف العزاوي الى العالم) تراها تتضمن قصيدة النثر، التفعيلة، الملصق، الصورة الفوتوغرافية ، القصة القصيرة...الخ، ولكن أية تجربة ـ وهذا ما يهمني ـ عندما أعتقد أنني استكملتها أنتقل الى محاولة جديدة أخرى، وبطريقة ما أحاول أن أنقد التجربة السابقة ، أنا لم اتخل عن هذه التجربة (الدمج بين الأجناس) لكن ثمة أفكارا تتطلب شكلا روائيا معينا، وثمة قصائد تستدعي شكلا شعريا معينا.

في روايتي الجديدة (كوميديا الأشباح) محاولة جديدة أخرى للكتابة ، ربما تشبه ، في بعض الوجوه، (المخلوقات الجميلة) لكنها تصعيد آخر لها ، إنها كتابة روائية فيها الكثير من الشعر، فيها رؤية أخرى الى الكتابة الروائية نفسها، والى موضوعها كذلك ، ربما لأن العالم الذي أتعامل معه فرض علي هذا الشكل الجديد الآخر الذي لا أعتبره نهائيا بالتأكيد.

■ **من تأكيدك على «الحلم»- سواء في كتاباتك أو في (البيان الشعري) - وأهميته «الحلم» حتى في هلوسته ـ في الشعر، والى رؤيتك في «الكون المهجور» وصولا الى ممارستك النصية الواضحة للسريالية ، كل هذا يجعلها «السريالية» تتضح كمنبع للغالب من كتاباتك ، وعموم الشعر الستيني.**

* بدءا ، أشير الى أنني استفيد في نصوصي ، لا من الأدب وحده ، إذ ربما كنت من الأوائل في اهتمامي بربط الكتابة الأدبية بكل الفنون الموجودة في الحياة، بكل العلوم، وكل المعارف الانسانية ، فالوعي البشري لا يتمثل في الانشاء الكتابي وحده وإنما في المعرفة.

وقبل أن أخوض في موضوع السريالية أقول: إنني استفدت كثيرا من العلوم الطبيعية وفلسفتها، الكتابة عندي تخرج عما يسمى الموضوع الأدبي الى الحياة ، والحياة حدودها أكبر من الكرة الأرضية انها تتعدى لتشمل الكون كله، كذلك تأثرت بكتابات فرويد وتحليلاته للداخل الانساني ، لذا صار الانسان ،من وجهة نظري، ليس شكلا خارجيا فحسب ، لكنني كنت أعرف أن هناك شكلا داخليا غير مرئي وكان يهمني أن أجد العلاقة بين الداخل والخارج.

وفيما يتعلق بالسريالية فقد اهتممت بدراسة نصوصها الأدبية، وأيضا بدراسة كتاباتها النظرية، وقبل ذلك اهتممت بالدادائية وبمحاولاتها في كسر الشكل وكسر اللغة والوصول بالكتابة الى حد الفوضى ، وتوصلت الى موقف نقدي منها، لأن هذا ممكن أن يكون مفيدا في لحظة تاريخية معينة، لكن فيما بعد لابد أن يكون للكتابة معنى انساني عميق، السريالية نفسها كانت محاولة لنقد الدادائية وتجاوزها، اهتممت بالسريالية لكنني كنت منذ البداية ضد وضع الشعر في مدرسة حتى إذا كان اسمها «السريالية» أو «الدادائية » أو سواهما ، بهذا المعنى أنا استفيد من السريالية الى الآن، لا كمدرسة ، وانما كروح داخل الكتابة، فالسريالية انتهت وماتت منذ الثلاثينات لكنها أثرت عميقا في الأدب ولا يزال هذا التأثير قائما في أعمال جميع الكتاب الكبار من وجهة نظري. أنا مع السريالية بتطلعها النهائي الى الغور الى الداخل الانساني واكتشاف أسراره، لكن دون قواعد ذهبية سواء وضعها بريتون أو غيره. فرؤيتي لوجهة نظر بريتون حول الكتابة لا تختلف عن رؤيتي لأي ناقد أو منظر آخر، قد أجد ما يقوله صحيحا وقد لا أجده كذلك. لكنني في الوقت نفسه أعتمد الطريقة السريالية في سعيها الى تدمير المادة، والوصول الى الكتابة التلقائية، في «المخلوقات الجميلة» تجد مقاطع مكتوبة في حالات غيبوبة تامة. كانت لدينا في الستينات محاولات لكسر الوعي باللاوعي (الكتابة في اللاوعي) وكذلك الكتابة الارتجالية ومحاولة الوصول الى ملامسة ما هو حقيقي في الانسان.

بهذا المعنى ماتزال السريالية قائمة في عملي، وبشكل عام أنا أهتم بالتجارب الطليعية الأبعد من السريالية، السريالية جرى تجاوزها الى ما يسمى (ميتاريالية) (ميتارليزم) التي يتركز سعيها في كيفية

ايجاد علاقة بين الواقع وشكله الأسطوري وشكله الحلمي، وفيما يتعلق بالبيان ثمة حديث طويل عن الحلم لكن هناك حديثا آخر عن جوانب أخرى، ربما أهملتها السريالية، جوانب ترتبط بالموقف الطليعي، المهم في (البيان الشعري) هو تأكيده على حرية الكتابة والكاتب.

■ **بمناسبة الحديث عن (البيان الشعري) . ثمة قاسم مشترك بين جماعة «البيان» وجماعة «كركوك» هو فاضل العزاوي ـ شخصيا أعتقد أن أهمية «جماعة كركوك» تكمن في كونهم استطاعوا أن يشكلوا تيارا يندفع بالشعر الى الأمام، فيما انفض جماعة (البيان الشعري) أفرادا لا تنتسب مشاريعهم الشعرية الى «الروح» التبشيرية التي تضمنها البيان.**

* البيان الشعري كتبته أنا، لينشر باسمي في مجلة الشعر ٦٩ (وهي مجلة تختص بالشعر أوقفت بعد أربعة اعداد) وبعض الشعراء الذين كانوا معي في مشروع المجلة (سامي مهدي، وخالد علي مصطفى، وفوزي كريم) اقترحوا أن يوقعوه معي بدلا من أن يصدر باسم شخص واحد، ووافقت على ذلك إذ لم يجر أي تغيير في البيان. طبعا سرني أن أجد شعراء يتقبلون وجهة نظري، بل كانوا متحمسين لها.

لكن الشعراء الذين وقعوا البيان معي، لم يدركوا الروح الحقيقية له وإنما اعتبروه بيانا طبيعيا في حين أنه تضمن أفكارا جذرية وأساسية في الشعر، وفي موقف الشاعر أساسا. لذلك تظل علاقة الشعراء الثلاثة (بالبيان الشعري) خارجية بشكل ما.

«جماعة كركوك» تجربة أخرى، بدأت سنة ١٩٥٥ عندما أصدرت مدرستنا مجلة باسم «صدى الشباب» التي كان يشرف عليها الدكتور سنان سعيد (كان مدرسا في مدرستنا قبل أن ينال الدكتوراة). واشتركنا أنا ومؤيد الراوي في المجلة أنا بمقالة عنوانها (الفن والحياة) ومؤيد الراوي بمقالة أخرى لا أتذكر عنوانها.

في العام التالي ـــ وهذا شيء طريف ـــ رأينا نشرة جدارية أصدرها طلاب الثانوية المسائية (كانوا يواصلون دراستهم في البناية نفسها مساء) عنوانها «الهدف» فأصدرنا نشرة مضادة باسم (السهم) تضمنت هجوما على هؤلاء وتسفيها لأفكارهم وقصائدهم، ودون أن نعرضها على المشرف ألصقناها على الحائط، وعلى العموم كانت تحمل نزقا صبيانيا في حينها.

الكتاب الذين أصدروا النشرة المسائية والذين هاجمناهم إنهم كانوا ـ بنظرنا ـــ أدعياء، هم (المرحوم يوسف الحيدري، قحطان الهرمزي، أنور الغساني) هؤلاء كانوا خصومنا الأدبيين، ومن هنا تعارفنا وشكلنا عام ١٩٥٧ رابطة سرية للأدباء شكلت ظاهرة ثقافية في كركوك..

كنا قد بدأنا النشر عام ١٩٥٥ ونشر لي أدونيس ويوسف الخال قصيدة طويلة على صفحتين في مجلة كانت تصدر في بيروت بعنوان (المجلة) وكان أنور الغساني قد نشر ترجمات وكذلك يوسف الحيدري. في تلك الفترة صدرت في كركوك مجلة اسمها (الشفق) بالعربية والكردية وقد أسهمنا فيها، وكانت هناك جريدة اسمها (آفاق) كانت تقليدية في توجهها فدخلناها ونشرنا فيها نصوصا.

> ■ **ما كتبه الرواد شعر يرتبط بالثنائيات لهذا انتقدناه.**
>
> □ (المخلوقات الجميلة) نص مفتوح كتبته في الستينات.
>
> ■ **انحسار النقد الابداعي سبب في «كثرة» الشعراء المتطفلين.**
>
> □ سيتهاوى الكثير من الشعراء غير الحقيقيين فيما يظل الشاعر يؤكد نفسه باستمرار.

عام ١٩٥٩ جاء شخص وقدم لي أشعاره (وكانت تحتوي على قوافٍ لكنها غير موزونة) كان هذا الشخص هو سركون بولص فاهتممت به وقدمته للآخرين، وعن طريق سركون بولص تعرفنا على جان دمو. وكان هناك شاب يجالسنا لكنه لم يكن يكتب فصار يكتب بتأثير المجموعة كان ذلك الشاب هو صلاح فائق.

في العام ١٩٥٦ كنت قد تعرفت عن طريق المرحوم يوسف الحيدري على قس (ذهبت الى الكنيسة لأتعرف عليه) كان ذلك (القس) هو الأب يوسف سعيد، في هذه الفترة اهتممنا بديستوفسكي، تشيخوف، غوركي، اندريه جيد، اليوت، باوند.

■ **لكن هل استطاعت «جماعة كركوك» أن تشكل تيارا في الكتابة؟**

* الروح التي ظهرت في الستينات كان «لجماعة كركوك» دور مهم وفاعل في تشكيلها، هذه الجهود انضمت الى جهود كتاب وشعراء آخرين قادمين من مختلف المحافظات، أو من الموجودين في بغداد.

بالنسبة لي، باشرت فور وصولي الى بغداد باقامة أماس، وألقيت في ١٩٦٠ في أمسية «الأربعاء» باتحاد الأدباء قصيدة «يولسيس» وعلق عليها كل من سعدي يوسف، وناظم توفيق، ورشدي العامل، ووجدوا فيها روحا جديدة، وهي من نصوصي الأولى التي أبقيت عليها، كما باشرت منذ وصولي الى بغداد عام ١٩٥٩ بالنشر في الجرائد العراقية فنشرت قصائد «الشرفة» و«العاشق والراقصة» وسواهما من القصائد التي تمتلك كثيرا من الفكاهة، واللغة الجديدة، وفيها شيء من القصة الا أن انهماكي في الحركة الطلابية، قادني الى السجن حيث اعتقلت بين عامي ١٩٦٣ – ١٩٦٥، وبفعل تجربتي في السجن صار لدي موقف نقدي من الحياة، ومن السياسة، من المؤسسات، ومن الكتابة، هنا أتذكر الرسالة التي بعثتها من

السجن الى عبدالرحمن مجيد الربيعي، الذي كان يحرر صحيفة «الأنباء الجديدة» عام ١٩٦٤، كانت رسالة نقدية لتجربة الرواد، ترى أن الوقت قد حان لتجاوز هذه التجربة، لكن الربيعي نشرها كرسالة من صديق دون الاشارة الى اسمي، ليعلنها فيما بعد، وقد أوردها سامي مهدي في كتابه «الموجة الصاخبة» بوصفها إشارة مبكرة للروح الستينية وموقفها النقدي من تجربة الرواد.

■ ديوانك الجديد عنوانه (فراشة في طريقها الى النار) هل المسافة بين الفراشة ومصيرها ـ النار ـ مأهولة بتداخلات الموت/الحياة؟ وهل اقتربت أنت من النار؟

* كل شاعر تجتذبه النار بشكل ما، وأنا في كل حياتي كنت دائم الاتجاه نحو الخطر، كما لو أنني أجد تحققي في هذه المغامرة. ففي العنوان مازالت الفراشة في طريقها الى النار، لم تصل بعد، الموت نار وأنا في طريقي اليه، ثمة قوة جذب تمتلكها النار ولا تستطيع الفراشة سوى أن تذهب الى هذه النهاية، وكأنها محكومة بهذه الصيرورة، وأنا مدرك هذا الآن، في هذا العمر أعتقد ــ ولا يزعجني الأمر كثيرا ـ إنني أتجه الى النار. الكتابة ذاتها، وبشكل ما، تتجه الى النار أيضا. (فراشة في طريقها الى النار) كتابة حاولت أن تقول شيئا انسانيا عميقا، في التجربة الانسانية، والتجربة الحياتية وفي تجربة الموت، تجربة الحفلة الكبيرة التي نسميها الحياة ووجودنا فيها.

■ قلت في مكان ما من هذا الحوار، إن على «الحداثة» أن تنقد نفسها باستمرار لكي تندفع.

كيف ترى الى الشعر «الآن» على وفق تصورك النقدي هذا؟

* هناك الآن عدد كبير جدا من الشعراء يكتبون القصائد، أيضا حدثت تحولات جذرية في الكتابة نفسها، ومعظم الشعراء الآن، يكتبون «قصيدة النثر» وأنت تعلم أن «قصيدة النثر» قد توحي بالسهولة لبعض الشعراء، على افتراض أنها لا تحتاج الى معرفة بالوزن والتفعيلة... الخ. أنا أعتقد أن كتابة «قصيدة النثر» الناجحة أصعب بكثير من كتابة قصيدة التفعيلة وحتى القصيدة العمودية. هنا يكمن الخطر. وثمة من يعتقد أن كتابة «قصيدة النثر» تتحدد في التعبير عن العواطف وفي «سكبها» على الورق.

من جانب آخر، ثمة غنى واضح وتعدد داخل الشعر العربي، لكن المؤسف أن النقد الجاد شبه معدوم. النقد مقتصر في الغالب على تجربة الرواد، فالكتابة عنها أصبحت سهلة، أبعادها معروفة، وحدودها معروفة، وحتى موضوعاتها أصبحت معروفة. ولا يحتاج الناقد سوى أن يمسك بمفاتيح «معروفة» هي الأخرى لكي يتحدث عن السياب أو نازك أو البياتي.

أما الكتابة النقدية التي تتطلع الى شعراء ما بعد الرواد، فهي كتابة نقدية ليست سهلة تستلزم ناقدا يمتلك معارف وإمكانيات قرائية للدخول الى النص وتحليله من داخله، وهذه المهمة تتطلب ناقدا إبداعيا بمستوى «المبدع» وهو ما يكاد يكون غائبا. النقد الحالي هو نقد صحفي استعراضي ونادرا ما وجدت ناقدا كتب عني وبلغ ما أريد قوله، في الستينات وبداية السبعينات كان هناك نقد يحاول تحليل الأعمال والوصول اليها ولكن فيما بعد (الثمانينات وما بعدها) انحسرت هذه البداية ليحل محلها نقد سريع لا يكاد يقول شيئا. وهذا هو السبب في إننا لا نستطيع الآن أن نكون نظرة حقيقية عن مشهد الشعر العربي. هناك المئات يكتبون ولا أحد يقول لنا من هو الشاعر الحقيقي بين هؤلاء ومن هو الدخيل.

ربما تجد عشرة شعراء ينشرون في مجلة واحدة، وقد يكون ثلاث من بينهم حقيقيين أما البقية فمتطفلون، لكن هيئة التحرير قد لا تفرق بين النص الحقيقي والنص الركيك.

هذه المشكلة حقيقية لا يمكن تخطيها الا بظهور نقد يميز الشعراء الذين بلغوا مستوى حقيقيا في الكتابة عن الشعراء الذين مازالوا على السطح.

هذه الاشكالية أسهل فيما يتعلق بتجربة الرواد، كان هناك شكل كتابي وطريقة معينة مقبولان، وضمن هذا القبول الكلي كان ممكنا تمييز المستويات، أما أن تأتي الى كتابة ليس حولها رأي مشترك أو تقاليد أو معرفة مشتركة عند ذلك ينشأ هذا الاختلاط.

لكن على العموم، إن هذا الغنى والتنوع، وحتى الكثرة، ليس ضارا، فمع الزمن سيتهادى الكثير من الشعراء غير الحقيقيين فيما يظل الشاعر الحقيقي يؤكد نفسه عملا بعد آخر، وربما يتعلم الجمهور، وربما النقاد أنفسهم كيف يفهمون هذا الشعر وكيف يحللونه وكيف يدخلون الى عالمه.

فاضل العزاوي / ببلوغرافيا

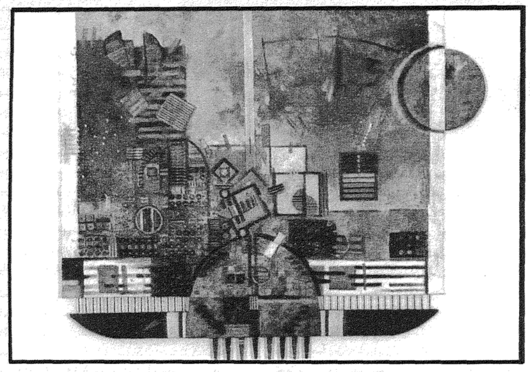
في الابــداع :

١ - مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة (رواية ــ قصيدة) دار الكلمة - النجف ١٩٦٩.
٢ - القلعة الخامسة (رواية) اتحاد الكتاب العرب - دمشق ١٩٧٢.
٣ - سلاما أيتها الموجة سلاما أيها البحر (شعر) دار العودة ــ بيروت ١٩٧٤.
٤ - الشجرة الشرقية (شعر) وزارة الاعلام - بغداد ١٩٧٥.
٥ - الاسفار (شعر) اتحاد الأدباء العراقيين - بغداد ١٩٧٦.
٦ - الديناصور الأخير (رواية - قصيدة) اعادة كتابة للمخلوقات، دار ابن خلدون - بيروت ١٩٨٠.
٧ - الهبوط الى الأبدية بحبل (قصص) دار بابل - دمشق ١٩٨٩.
٨ - مدينة من رماد (رواية) دار بابل - دمشق ١٩٨٩.
٩ - رجل يرمي أحجارا في بئر (شعر) دار رياض الريس - لندن ١٩٩٠.
١٠ - آخر الملائكة (رواية) دار رياض الريس - لندن ١٩٩٢.
١١ - صاعدا حتى الينبوع (الأعمال الشعرية) المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ١٩٩٣.
١٢ - في نهاية كل الرحلات (شعر) دار الجمل - كولون ١٩٩٣.
١٣ - بعيدا داخل الغابة (دراسات في الأدب) دار المدى - دمشق ١٩٩٤.
١٤ - كوميديا الاشباح (رواية) دار الجمل كولون ١٩٩٦.
١٥ - فراشة في طريقها الى النار (شعر) دار المدى - دمشق ١٩٩٦.

في الترجمــة:

١ - صاحب الفخامة الديناصور للكاتب البرتغالي كوردوس بيرنر (رواية) دار المدى دمشق ١٩٩٥.
٢ - أرض وسماء (أعمال مختارة) للشاعر الالماني كريستيان مورغن شتيرن دار الجمل - كولون ١٩٩٦.

معرض الفن التشكيلي العماني المعاصر في باريس:
الكشف المتأخر عن خصائص المحترف الشاب

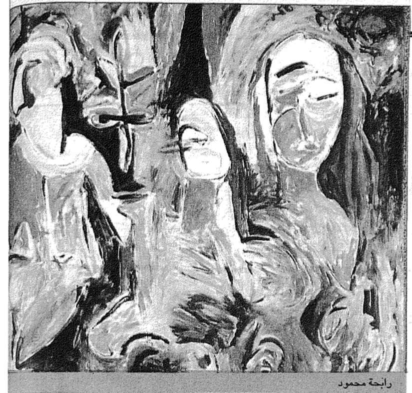


استقبلت جدران «قاعة خوان ميرو» في البناء المركزي لمنظمة اليونسكو في باريس (وخلال شهر يونيو من عام ١٩٩٨) باقة مختارة من ذخائر لوحات أحد عشر فنانا تشكيليا معروفا ومعاصرا من المحترف العماني، كان المشاركون ستة من الذكور هم: أنور سونيا ورشيد عبدالرحمن، وعبدالله الحنيني وحسين عبيد ومحمد الصائغ ومحمد فاضل، وخمسا من المبدعات الاناث هن: رابحة محمود ونادرة محمود ومريم عبدالكريم ثم منى البيتي وياسمين أمير، وليس من باب المصادفة أن تمثل المرأة المبدعة قرابة نصف العدد فهي شريكة أصيلة ومتوازية منذ بداية تشكل المحترف (منذ أقل من أربعة عقود)، بل إن حبوات معارض الجمعية الأولى تشهد تفوق عددهن أحيانا، أي أكثر من محترفات لبنان، وهي ظاهرة متفردة في محترفات الخليج.

يعتبر معرض «إشراقة من عمان» بمثابة الاهلالة الأولى للفن العماني في عاصمة التشكيل الباريسي، وقد يكون من محاسن الصدف أننا شهدنا المعرض الشخصي الأول في باريس لواحدة من العارضات وهي منى البيتي (في بيت الثقافة المصري في باريس)، سابقة قبل أشهر قليلة للمعرض الراهن.

أسعد عرابي *

* ناقد وفنان عربي مقيم في باريس.


رابحة محمود

ورغم غياب بعض العلامات الفنية الهامة عن العرض (من أمثال سليم سخي وخميس الحنيني وسعود الحنيني وموسى عمر وآخرين) فقد استطاعت لوحات المشاركين من الجنسين أن ترسم خرائط المشهد التشكيلي في عُمان وتياراته وخطوط صيروراته وتحولاته الشابة، وسياق تطوره ونمائه باتجاه تحديد خصائصه النسبية (الجمالية ـ الثقافية)، ينتسب أغلبهم الى «مرسم الشباب» الذي تأسس في ١٩٨٠ في مسقط العاصمة، وجميعهم اعضاء في «الجمعية العمانية للفنون التشكيلية» التي تأسست عام ١٩٩٣، وهي الهيئة التي أقامت المعرض بحضور رئيسها طه بن سليمان الكشري الذي تسلم مهمته منذ عام ١٩٩٥ فازدادت الجمعية نشاطا وفعالية، والمعرض الراهن هو السابع من نوعه منذ تأسيسها.

لعله مما يثير العجب أن ظاهرة العصامية مسيطرة وعامة على تاريخ تلقيهم الفني والحرفي، فقد علموا أنفسهم بأنفسهم، ولم يخضع أي منهم الى التعليم في معهد مختص ولا حتى في معهد تربية محلية، (ما عدا الدورة المتأخرة التي اكتسبها الرائد سونيا في انجلترا خلال عام، وكان أثناءها مقيما في البحرين أصلا، ثم رجع مع من عادوا من المثقفين الى مسقط في عام ١٩٧٠)، لعله من سوء حظ هذا المحترف ـ رغم رهافة تجربته الراهنة. أن هذه العصامية أخرت من بداياته فكان آخر انبثاقات وتأسيسات الفن المعاصر في محترفات الخليج والتي سبقته منذ الأربعينات والخمسينات، قد ترجع أسباب التأخر هذه الى جمود مناهج التعليم وغياب نظام البعثات الخاصة بالفن التشكيلي قبل ١٩٧٠، وهو تاريخ بداية التظاهرات التشكيلية المتواضعة التابعة لأنشطة الأندية الرياضية (التابعة لوزارة التربية والتعليم وشؤون الشباب).

ولم يخلص النشاط التشكيلي من التهميش الثقافي وطابع النشاط المدرسي إلا مع مبادرات الفنانين (من الجنسين) أنفسهم من خلال تجمعاتهم الحرة، والتي ظهرت فيها أعداد متفوقة من المصورات، وهو ما هيأ بشكل لاحق لتأسيس صيغة «مرسم الشباب» عام ١٩٨٠ في مسقط العاصمة ثم كانت له فروع في صلالة وسواها من المدن، كما تفرعت عنه ورشات فنية محلية، وكان التلقين فيها يتم بطريقة تبادل الخبرات والاحتكاك المباشر بالمتقدمين، بعض من هذه الدورات كان يتم باشراف خبراء (من مصر أو ايطاليا) ومهما يكن من أمر فإن هؤلاء المدربين لم يملكوا تأثيرا يذكر.

ترسم بالنتيجة المحطات التاريخية المتتالية التي ذكرناها وهي: ١٩٧٠ و١٩٨٠ و١٩٩٣، خط الازدهار المتسارع في مسيرة الفن المعاصر العماني والذي يعكس صورته المعرض الراهن.

الحروفيون والاشاراتيون، والذاكرة الجرافيكية:

نقع في كل مرة نحاول فيها تحديد ولادة تاريخ الفن المعاصر في المحترف المحلي في نفس التعسف، ذلك أننا نخلط ـ دون قصد ـ بين بداية صيغة التعبير العالمي المعاصر (وهو تحديدا الغربي أي فن لوحة الحامل)، مع بداية التعبير التشكيلي المرتبط بأزمنة الحضارات المحلية وذاكرتها التشكيلية، والمستقلة في أبدية تناسخها وقوة توليفها (خاصة في مجال العمارة) عن مفهوم المعاصرة المحمولة أو المزروعة بقوة الاجتياح والتبعية الثقافية. ويزداد التناقض عندما نسقط من حساب التجربة المعاصرة هذا التراكم المديد وكأن الحداثة تقع في إخصاء هذا التراكم! لعله وهم العالمية التي غرسها دعاة الحداثة بأي ثمن والتي قادت الى سوء هضم مزمن والأخذ الدائم بالنتائج الجاهزة دون نمو عضوي قائم عى التوليف أكثر من الاجتراع القسري. تبدو «الحروفية» في المعرض ارتهانا بهذا الالتباس بحيث نتوهم أن تجديد الحرف وتطوير هيئاته وطرزه وأقلامه وتشكيلاته حكرا على آلية الحداثة، يثبت محمد الصائغ (المعروف بالفارسي) بأن إمكانيات الشطح في الخزان الحروفي والتخطيطي لا ينضب معينه، خاصة وأن احدى أبرز لوحات المعرض أنجزها بلون أصهب متقشف، أشقر صحراوي، بحيث حلقت الأحرف في فناءاته وكأنها طيور متماجنة، وبعضها تلبسه شكل الطير (العنقاء أو السيمورغ) وجاء اسمه الصائغ من صناعته لصياغة الخناجر أما زميله محمد فاضل فيقودنا الى سياحة بصرية في أوشام الحكمة والتعاويذ والحروف والكلمات التي تحيك الفرشاة بفرشاة مائية دقيقة بحيث لا تقل تقنية ارتشاف الورق للصباغة المائية (وتعددية درجة شبقه) أهمية عن قوة الاشارة والدلالية الحرفية والمضمونية والعباراتية، وبحيث يتبادل الدوران ثنائية الخفاء والتجلي ما بين تجريد الكتابة من الدلالة أو تجريدها من جسدها الجرافيكي، والواقع أن الاثنين يسعيان للخروج من ذاكرة الحروف الى توقيعاتها اللحنية وتنويطاتها الجرافيكية، تخضع وظائف الاشارات لدى الغائب موسى عمر الى نفس الشطرنج الموسيقي، مما يذكر بأن المواصفات الجرافيكية تطبع عموما تجارب المحترف مثلها مثل بقية محترفات أقطار الخليج وذلك بسبب حضور الذاكرة التنزيهية في خبرات سلوك الفرشاة والرسم واتجاه عجائن اللون وتفاعلات المادة.

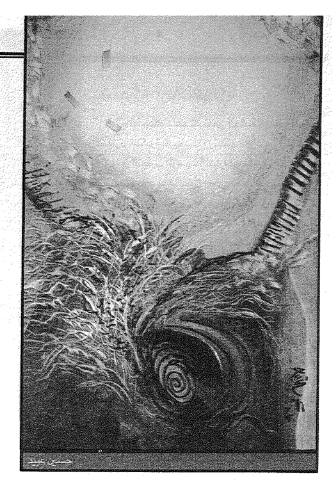

منى البيتي

الرواد، وروح الارتياد المستقبلي:

قد نخلط أحيانا - عند تشخيص الحالة الجمالية المحلية - بين التجارب المبكرة تاريخيا (لارتباطها الزمني بالمبادرات الأولى)، وبين التجارب المؤسسة لتيارات مستمرة مشاركة في رسم خصائص المشهد التشكيلي، فالريادة بالأحرى ترتبط بقوة التأثير الأخيرة وليس بالسبق التاريخي، نلاحظ أن رواد المحترف الشاب ضمن هذا المعنى كلهم شباب مادام أكبرهم أنور سونيا لا يتجاوز تاريخ ميلاده عام ١٩٤٨، وأصغرهم منى البيتي لا تتجاوز تاريخ ١٩٧٠ تقع مواليد البقية بينهما. ونستطيع أن نؤكد دور الريادة (الذي لا ينفصل عن دور التأسيس) الى اثنين خاصة وهما أنور سونيا (١٩٤٨)، ورابحة محمود (١٩٤٩)، فعودتهما الحميدة الى مسقط عام ١٩٧٠ كانت بداية نسبية في تأسيس اللوحة المعاصرة، ومن الجدير بالذكر أن سونيا عندما رجع من البحرين لم تكن الساحة خالية من ممارسي الفن التشكيلي فقد كانت هناك مجموعة مبكرة متخبطة من الفنانين والفنانات الشباب، ولكن تجربة هؤلاء لم تستمر مقارنة به واضمحلت مع الزمن وهجر أغلبهم المهنة، كذلك فمن الواجب الاعتراف بأن رابحة كانت أسبق (بحوالي العقد) لسونيا في التبشير بعقيدة التعبيرية وإذا اشترك الاثنان في اعتماد تصويرهما على الاتصال بالنماذج الانسانية من البيئة الاجتماعية، فإن رابحة تجاوزت التسجيل الوجداني الى الموقف الساخر المتصل بشخصيات مسرح الظل، وتفوقت عليه في صناعة خصائص محترف عمان وتأكيد المعنى التعبيري فيه، ومهما يكن من أمر فإن اتجاه الاثنين وضع موضع الشك الاتجاهات الفولكلورية الاستشراقية التي تبحث عن الهوية من الباب السهل والعريض، باعتبار أن حيوية التواصل مع الذاكرة الوجدانية الحية يرد من الاحتكاك اليومي بالجماعة، وقد عرض سونيا خمس لوحات عن الرقص الشعبي تقتنص حركة الكتل الاجتماعية عن طريق حيوية الرسم وصيرورة اللمسة والاختزال في اللون، أما لوحات رابحة فتتجاوز حدود الواقعية الاجتماعية الى التعبيرية المتدفقة الحادة، متحررة من المدى الأول لتبلغ منتهى جنوح التعبير اللوني المأزوم ومأسوية شخوصه الشبحية المرصعة بالأقنعة والاحتفاءات الحلمية الساخرة، تبحث فرشاتها المتحرقة عن العلاقات اللونية التدميرية للشكل والهيئة والدلالة، تترصع مجموعة لوحاتها الخمس المنجزة عام ١٩٩٥ واحدة تعتبر من أشد المعروضات حضورا ومعاندة على النسيان، فهي تملك القدرة على استخراج أشكالها وألوانها من المواطن الحدسية الأشد غورا في اللاوعي.

لا يقل رشيد عبدالرحمن (من مواليد ١٩٦٥) ريادة وموهبة عن الاثنين وقد تتفوق شخصيته الثقافية في بعض الأحيان خاصة وأنه فرض خلال السنوات الأخيرة في التظاهرات العربية (بينالي القاهرة والشارقة) عقيدة تجريده الهندسي وشبه الهندسي، يتميز بضبط الايقاعات العمودية القريبة من نظام فوهات آلة الأورغ أو نظام المقرنصات والصواعد والنوازل، ولكنه يعرض الى جانب اتجاهه المعروف تجريدات هندسية فلكية الكترونية بالغة الاحكام والمتانة، مستعيدا تجريدات واسيلي كاندينسكي، أي أنه يعرض اتجاهين غير

تتسم أساليب العارضين بقوة اللهاث خلف الزمن تداركا لتأخر ولادته عقدين أو ثلاثة، تكتشف ذلك من تناقض التاريخ القريب للأساليب الراهنة، فالتجريديون والتعبيريون كانوا واقعيين متشددين في وصف ما يمكن أن تكون عليه الطبيعة من الناحية الشعرية الاطلالية أو النكوصية الاستشراقية، فأسباب الوحدة الاسلوبية تنزلق من عين المتفرج المتسرع والذي يقتصر في أحكامه على القراءة الأولى، فالانتساب الى نفس الحساسية الحميمة لا ينفك عن ضمير الاحساس بالغروب والشروق المتأخر والقبول بالانعطافات والتقلبات الأسلوبية الحاسمة كجزء من تميز الملامح الجمالية للتجربة المعروضة، فهي تهمس بهذه الوحدة دون أن تبوح بها، كما تنبيء بسهم توجه خطها البياني المتحمل دون أن تضعه في يقين الثبوتية، نلاحظ مثلا أن العارضين جميعهم يمزقون الظل حتى يصلوا الى وحدة نغمية في إضاءة السطوح وتجنبا للتعبير الثلاثي الأبعاد - والاقتصار بالتالي على المسطح ذي البعدين، من هنا يبدو تخلف الواقعية الرومانسية المنقولة أغلبها من ظلال الصور الضوئية أو بالأحرى منطق العدسة الآلية في التقاط العالم دون أية محاكمة حدسية، واذا كان الصدق الابداعي يبتديء من تزوير هذا العالم المرئي فنحن ندرك خطورة مصاحبة معارض الصور الضوئية (كما هو حال المعرض الراهن) لعروض اللوحات، خاصة وأن العين تميل الى سهولة القراءة التعيينية أو الوصفية أو التوثيقية الواقعية المادة، فتنقلب بذلك الشهادة الحدسية البصرية الى شهادة عقلية بصرية مباشرة، يكفي أن نقارن جماهير رابحة ووجوهها الممسوخة الأقنعة التي تعاني منها هاماتها الأنثوية بالصور الاجتماعية حتى ندرك حقيقة مرارة الأولى وقهر البيئة الاجتماعية وفولكلورية الثانية واستشراقيتها التي تجعل من الاذعان لقدر القهر تمسكا استسلاميا لأهداب التراث من الباب السهل والعريض الذي يمجد الصورة التعسفية عن شرق الخلخال والعبودية والجمال والصقور والصحاري والدلاية والبداوة ... الخ.



متماثلين، ولو عدنا الى مـاضيه القريب لعثرنا على تحولات سريعـة من الواقعية الى التجريـد ومن الذاكرة الى الحداثـة، لا يحتكر كما لاحظنا هذا اللهـاث للحاق بزمن اللوحة المعاصرة، بل أن أبـرز صفات المحترف طابع الانعطاف والانحراف السريع والمتسرع والمتسارع تعويضـا عن تأخر ولادته ولا شك بـأن واحدة من الفنانات المرمـوقات وهي مريـم عبدالكريم (مـن مواليد البحريـن ١٩٦٤) قد خسرت في هذا التحـول، لأن خصائصها التشكيلية أشـد وضوحا في مـراحلها التشخيصية، رغم عـدم انكار أهمية سطوحهـا الضوئية المهندسـة والمتجاورة ضمن منطق شظايا الزجاج المعشق ولكن بدون فواصل رصاصية سوداء.

وبالعكس فإن زميلتهـا ياسمين أمير (مـن مواليـد ١٩٦٢) اقتصرت في العرض على لوحتين واقعيتين متناقضتين في الصياغة تعتمد احداهما على الظلال والأخرى على الشكل المسطح، مذكرة بأنماط مـن الواقعية الاطلالية الأدبية التي تخلط بين الكلمـة واللون وبين خصائص الشعر ومضـامينه وصناعة اللـوحة، تطرح هذه الفنانة هيمنة الواقعية البيئية التي لا تختلف في تصورها الاستشراقي المسبق عـن عقيدة الواقعية الاشـتراكيـة، فقد تعثر الاتجاهات في نفـس النمطية التنظيرية المخالفة للطبائع السيميائيـة في عضوية المادة ومقترحات اللون والخط المدفوعة بالغريزة والحدس وليس العقـل والجبر والديكارتية. لعل هذا ما يفسر قصور فن التصـوير الضوئي عن تنـزيهات مادة اللوحة، وانعكـاسات عرض السلبية على الخلط بين الصورة واللـوحة، في الوقت الذي غاب النحـت فيه تماما عن المعـرض، سيكون من المدهش أكثـر اذا عرفنا أن يـاسمين كانت قد قـدمت للمعـرض لوحتين تجريـديتين، اضافـة الى المعـروضتين، استبعدتهما حكمـة المشرفين على المعـرض، لا شك بـأن هذا الخلـط الـدائم بين النقيضين التجريـد والتمثيـل الفولكلـوري يعطي طـابـع الهواية الى بعـض العارضين، فلنعـد الى المحترفين.

احتفظ حسين عبيد (١٩٦٨) بالتـوازن بين هذين الهاجسين أي الارتباط بالدلالة البيئية التأصيلية والبحـث عن الشكل المطلق في التعبير التجريدي. يمتاز هذا الفنان بنشاطـه الحيوي المخبري والنظري، وقد تفوقت ثـلاثيته المعروضة على بقية لـوحاته، بسبـب تماسك وقوة توحـد التحول المأسوي فيهـا، داخل احتدامات الألوان السخية القاتمة الموشومـة بالحروف، لا شك بأن اللون القاتم الترابي يرد عند العـديد من العارضين مـن هذا التحول من الصـورة البيئية الى التجريد، كما لابد من استحضار تجربة زميلـه الغائب موسى عمر الذي تحتفي لوحتـه بهذا التوليف ولكنهـا تقوم على التوقيـع الموسيقي للاشـارات المحلية المخزونة في الوشم والموتيف الشعبي.

إذا مثـل كل مـن سونيـا ورابحة أفضليـة التماسك الـذاكراتي المرتبـط بالخصائص الثقافية فإن عبدالله الحنيني يشرد أكثر من رشيد باتجاه التخلي عن الممتلكات التراثية بحثا عن صيغـة مستقبلية في تخييلات مـادة اللوحة، تـرتاد أحيان في رؤيويتها مخابر «العلوم التخيلية»، ولكن موهبته تتفوق على رغبته في الاستقالة (مثله مثل توأمه خميس) فتجعل من حداثته تراكما متين الشخصية.

ويكشف مـاضيه القريب الـواقعي تلاحم هـذه الدعوى الاستقالية من خرائط الذاكرة التشخيصية البيئية، وهو ما يحفظ في جدرانه التجريدية الملحمية بعدا روحيا خـاصا لا تخنقه سطوة المواد المحدثة وعصرنـات الشكل النهضوي حبيسة صبـوة الشموليـة المستحيلة، خاصـة وأن موهبته تعصـم مادتـه من جهالات الدعوى العلمية.

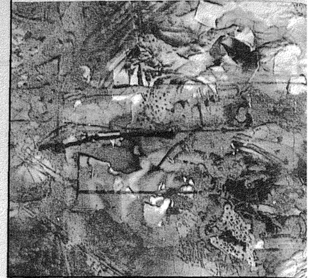
أما نادرة محمود فتقع في الطـرف المخلص والأمين لهذه الاستقالة، تحفر اختزالاتها التجريديـة نفس المسار اللاشكلي (informel) مقتصرة في التعبير عن توشيحـة ضوئية قـزحية، فمشكلـة الهوية ترتبـط بالتجربـة الوجـودية أو الوجدانية وليس في تهويماتها النظرية ولكنها مع ذلك تطرح سؤالا حول شرعية هذه السياحة الشمولية العائمـة بين الحضارات والتي تسمي نموذجها الموهوم بالفن المعاصر العالمي!.

تعكس تجربة منـى البيتي أخيرا حيوية شـخصيتهـا وجرأتها في التقنيات المختلطة والمواد الملصقة في وعاء اللوحة، قدمت بـدورها ثلاثية متفوقة على بقية معروضـاتها بسبب قوة انتسابها الى نفـس الحساسية، والمتمثلة في تفـاعلات واحتدامات وبثور بـركانية لا تخلو من المواصفات القزحيـة الي لاحظناها لدى مريم عبـدالكريم ونادرة محمود، طابـع زجاجي مشكاتي مشظي قزحـي بالغ الرهافـة والتماسك الهش، لعله الذوق المرتبط بـالاحتكاك اليومي بـالصناعات النورانيـة، والمعتمدة مثلا على المادة السيالـة، تشبه حالات السديـم الأول الذي انبثقت مـن هيوليته عناصر الكـون الأربعة موحيـة بالطبيعة الأثريـة والملمس التدميري الحاد الذي نعثر عليه في أرضيات الفنانين البكر.

لا شك بأن السياحة مع الفنانين المذكوريـن قد هيأت لنا السياحة في ذاكرة ومختبر المحترف العماني ذي الاشراقة الشـابة، لذا دعـي المعرض «إشراقـة من عُمان»

قراءة نقدية
لفنون التشكيل العمانية

فاروق بسيوني

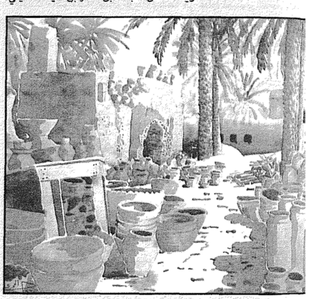


ريشة الفنان : عبدالله بن ناصر بن سيف الحنيني.

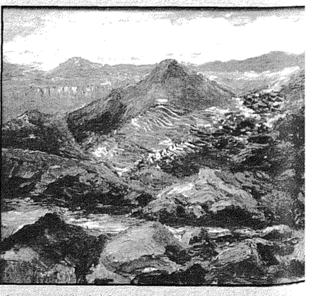


كان أول لقاء لي بالفنانين التشكيليين العمانيين منذ ست سنوات، حين جئت أستاذا للفنون بجامعة السلطان قابوس، وكان معظمهم ساعتها في طور البداية متلمسا لطريقه، ومحاولا استباق الزمن لتحقيق أسلوب خاص متميز، وأذكر أنني قد رددت كثيرا لكل من قابلته منهم ، بوجوب امتلاك ناصية لغة الفن الرفيعة الراقية، باكتساب الثقافة الرفيعة الشاملة، والوعي بتاريخ الفن وحركة نموه وتغيره، والتدرب المنهجي الجاد للسيطرة على الأدوات ومهارة الأداء، وأنه لا يوجد فنان قادر على الاستمرار والنمو دون ذلك. فالفن ليس مجرد تهويش أو «شخبطة» وليس مجرد لعب بالألوان والأشكال دون هدف منطقي، حتى وإن أسفر أحيانا عن نتائج مبهرة، وهو لا يكون فاعلا في المجتمع، وقادرا على الاستمرار والنمو إلا إذا امتلك صاحبه وعيا عاليا ومهارة أدائية فائقة.

وطوال تلك السنوات الست، رحت أواكب بالمشاركة في ورش العمل الفنية تارة وبالحوار تارة أخرى، وبالرصد والفرز الناقد تارة ثالثة، حركة النمو والتطور لدى الكل تقريبا ممن يشاركون بنتاجاتهم الفنية في المجالات المختلفة، وقد بدت لي الآن حصيلة ذلك طيبة، بل ومبشرة بالكثير الواعد. فبرغم توقف البعض ، وانصراف البعض الآخر، فقد بقي على الساحة ، مجموعة من الجيدين ، الذين على اختلاف مذاهبهم ومشاربهم وطرائق تناولهم للفن، بدوا محققين في كل خطوة تطورا ملموسا على طريق النضج الفني الجيد والجاد معا.



ريشة الفنان : حسين الحجري.



ريشة الفنان : ابراهيم نور شريف.

والواقع أن الحركة الفنية التشكيلية العمانية تضم ما يربو على سبعين فنانا متبايني القدرات والمهارات، ينتمون بنتاجاتهم الى اتجاهات فنية عديدة، كالواقعية التعبيرية والتجريدية والسريالية ومستلهمي الخط العربي والفطرية التلقائية. وقد وعى البعض منهم أهمية امتلاك مهارات أدائية تتيح له أن يحول الفكر والرأي والرؤية الى فعل فني، وراح يجرب بوعي وحذر معا، بينما اكتفى البعض الآخر بمجرد اللعب على السطوح من الخارج، مبهورا فحسب بعبث «شخبطة» الموضة الغربية، دون سند من مهارة تقنية أو وعي بأسرار الصنعة، وبين هذا وذاك بدا البعض الثالث حائرا في بحثه عن سكة آمنة، ومن هؤلاء جميعا تبرز أسماء تبدو وقد حققت قدرا متباينا من امتلاك الأدوات، ومهارات الأداء، هي التي تشكل وجه الحركة الفنية التشكيلية العمانية الآن.

ولعل الفنان «ابراهيم نور» هو من أهم هؤلاء بما حققه من امتلاك جيد لمهارات الأداء التقنية الأكاديمية ثم راح يطوعها في نتاجاته التي يصور فيها الطبيعة العمانية بجبالها ووديانها وأفلاجها ونباتاتها، يصورها بمنطق وجودها دون تحوير، ولكنها تبدو وقد انشحنت لديه بطاقة تعبيرية، عكستها تلك المعالجات الخشنة للسطوح بعجائن اللون السميكة، وذلك التلاقي الحاد بين الضوء الساطع والظلال القانية، وذلك الانهمار للمسات المتدفقة متسارعة ومتزاحمة على السطح، محدثة حالة من التوتر التعبيري الجيد، فبدا كما لو كان يستنطق المنظر الطبيعي، ليصبح فعلا تصويريا نابضا بالحيوية وبالتعبير الانساني، وقد أتاحت له براعته التقنية ألا ينحصر في مجرد تسجيل المنظر فحسب، وإنما يتجاوزه ليقدم رؤية جمالية وتعبيرية ممتعة.

ويبدو الفنان «أنور سونيا» ذا حضور واضح على ساحة التشكيل في عُمان، بتجربته الفنية الطويلة، ونتاجاتها المتعددة التي تدور في معظمها حول استيحاءات الطبيعة والواقع العماني برؤية خاصة تتحول وفقها العناصر الطبيعية الى وسائط تعبيرية دون أن تفقد كياناتها، فالجبال الهائلة بسطوحها الخشنة وتكسرات الضوء عليها، تبدو ككائنات حجرية هائلة رابضة في سكون ميتافيزيقي يؤكده ذوبان قممها في سماء غائمة قاتمة، بينما تمتد أمامها وديان منبسطة مسطحة مناقضة لها تارة متصالحة معها تارة أخرى، صانعة في كل الأحوال حسا تعبيريا خاصا برغم الالتزام بمفهوم المنظر الطبيعي التقليدي.

والواقع أنه فنان نشط لا يهدأ أو يتوقف إزاء أسلوب بعينه، وإنما يتحول من رسم الطبيعة الى التجريد، ومن تصوير الواقع الى خيالات الأحلام، ومن الدقة التسجيلية الى اللمسات المتحررة على السطوح في حرية فطرية، ومن التبسيط الشديد في العناصر الى التكدس وامتلاء السطح بالشخوص واللمسات والألوان المتباينة محولا السطوح الى شحنات من التعبير الحيوي الفرح، وإن كان الأمر هنا يحتاج إليه قدر من التنظيم الصياغي لذلك الانفراط التعبيري المتأتي عن كثرة الخطوط المتزاحمة في عشوائية تلقائية، وهو لا يقلل من دوره الهام في حركة التشكيل العمانية الحديثة بحركته النشطة وبحثه الدائب الجاد.

وتبدو الفنانة «رابحة محمود» وقد جمعت في أعمالها بين التجريد والتشخيص في توليفة تبدو فيها الوجوه والأجساد وقد تداخلت مالئة للسطوح جميعا وقد اختفت ملامحها في لسات متتالية في تدفق لا ينقطع، وكأنما قد تحولت اللوحات الى حالة من الفوران المستمر، تعكسه تلاطمات ضربات الفرشاة وتداخلات الألوان المتباينة، هي حالة من التجريد التعبيري أشبه بنشوة اللعب، يبدو فيها السطح وقد انشحن شحنا بالمشاعر المتحولة الى أشكال هيولية لا تهدأ.

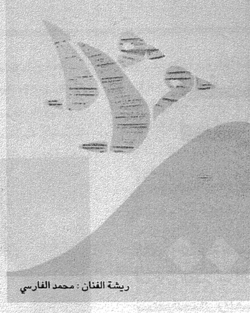
والواقع أن ذلك الأسلوب في تناول معالجة اللوحة هو أقرب الى التجريد، برغم انبنائه على أصول تشخيصية، حيث تذوب ملامح الأشياء وتفاصيلها، بل وكياناتها أيضا، فلا يبقى منها سوى تأثيرها عليها كفنانة، ثم تقوم بترك العنان للأشكال لتتشكل كيفما شاء لها التشكل دون التزام بهيئاتها الأولية، وهو أمر شبيه بإسقاط الحواجز بين الشكل والمضمون والموضوع أيضا، إسقاطا يجعل من اللوحة حقلا «لفعل الفن» فيما يشبه المغامرة، فعلا شبيها بالانتشاء أكثر منه رسما وتلوينا، وكأنما هي عملية تصوير للتعبير وليس تعبيرا عن شيء بعينه. أي أنها تقترب كثيرا مما فعله فنانو التجريد التعبيري الخالص الذين بدا الفن لديهم هو فعله في لحظة فعله فحسب، وذلك أمر برغم نتائجه التي تبدو مبهرة في كثير من الأحيان الا أنه يتطلب منها وقفة متأنية لإعادة الحسابات ومحاولة الخروج من مأزق التكرار الذي يحدثه التلاقي مع السطوح في كل مرة بنفس طريقة الرؤية والأداء معا.

وتبدو الفنانة «نادرة محمود» وكأنما قد انشحنت أيضا بحالة عالية من التعبير، ثم راحت تفرز ذلك الشحن الانفعالي ألوانا وأشكالا متباينة بين التدفق المتأتي عن لسات عريضة مندفعة، أو الهدوء المتولد عن مساحات ساكنة رحبة، فالشكل التجريدي لديها يتولد أثناء الفعل الفني، فيظل حاملا لانفعال لحظته بفطرتها ونزقها، دون ارتباط بموضوع معين، حيث إن تشابه النتاج مع خشونة ملامس الصخور أو جهامة صلابتها، أو امتدادات كثبان الرمال اللينة، أو حتى «طرطشات» اصطدام الأمواج الهائجة ببعضها، لا يعني أنها تستوحي أيا منها، قدر ما يعني أنها في فعلها الفني تسلك مسلك الطبيعة بفطرتها ونتاجات المصادفة فيها، ولكنها لا تتوقف عند تلك المصادفة، وإنما تتدخل بالقصد في ضبط الايقاع وتنظيمه في بناءات جمالية تجريدية خالصة، بالمفهوم «الاستطيقي» وليس بالمفهوم التعبيري التقليدي، وهي بهذا المفهوم تبدو وقد انحازت كلية للشكلية الخالصة بما فيها من محاذير التكرار والامتداد الأفقي.

ويستلهم الفنان «محمد فاضل الحسني» فنون الخط العربي كعنصر رئيسي في توليف أعماله، مستغلا ما في أشكال حروف الكتابة العربية من مطاوعة للانثناء والانحناء والتقوس والاستدارة والامتداد والارتداد والالتفاف، والتقاطع والانكسار والغنى الايقاعي والحركي في عمل تراكيب وبناءات تجريدية ذات حس تعبيري، يتأتى عن ذلك التوالد المستمر للأشكال - الحروف - التي تبدو ككائنات حية زاحفة منتشرة تملأ السطح كله.

الحرف إذن هنا لم يعد حرفا بالمعنى الاصطلاحي، وإنما تحول الى عنصر تعبيري فاعل في تلك الصياغات المجردة. وبرغم نجاحه في وضع يده على سكة متميزة، فقد تحول مؤخرا الى محاولة الجمع بين التشخيص والتجريد، تحولا غير قائم على شروط التناول التشخيصي للأشكال بمفهوم السيطرة على الأدوات التقنية المنهجية فجاءت الأعمال كالارتداد أو المغامرة غير بائنة النتائج وهو ما يدفعنا لأن ننبه لأهمية فعل التوازن بين الممكن المتاح تقنيا ومحاولة تجاوزه.


ريشة الفنان : أنور سونيا


ريشة الفنان : محمد الفارسي


ريشة الفنان : محمد فاضل الحسني

ويبدو الفنان «رشيد عبدالرحمن» بنتاجاته العديدة ونشاطه البحثي الواعي بأصول الصنعة ، ونمو تجربته بإطراد من حيث التقنية وأسلوب التناول مبشرا بالكثير الواعد ، حيث إنه قد اكتسب بالممارسة الدؤوب قدرا جيدا من الخبرات الأدائية التقنية أتاحت له التحول بشكل منطقي من الواقعية التسجيلية الى التعبيرية ثم التجريد ، متحررا من صرامة الالتزام الحرفي بملامح الأشياء والعناصر في الطبيعة، نحو اضفاء خصوصية على الرؤية الآخذة من التكعيبية والبنائية والسريالية قدورا تضفي على النتاج بلاغة في التناول والصياغة ، أي أنه وبرغم انتقالاته بين عديد الاتجاهات الأدائية والصياغية المختلفة بشكل تجريبي ، لا يبدو مبهورا بشطحات اللعب بالأشكال ، قدر ما يبدو باحثا عن صياغة خاصة، يتوازن فيها الشكل والمضمون معا، توازنا تجعله مهارة الأداء جادا دون عبث.

أما الفنان «حسين الحجري» فيبدو وفيا للطبيعة، يتناولها بشغف وبشاعرية غنائية تؤكدها تقنيات الألوان المائية التي تفرض قدرا من الدقة والرقة معا، وهو يبدو وقد قطع شوطا كبيرا في السيطرة على تلك التقنية الصعبة التي تحتاج مهارة عالية، وبخاصة حين تكون وسيطا للتصوير الواقعي للعناصر دون تحوير ، لأنها لا تحتمل أخطاء في الأداء. والواقع أنه بتصويره لتكوينات من العناصر العمانية التراثية كالدلة والمجمر وكذا تصويره لمناظر متعددة من الطبيعة العمانية المتباينة في المناطق المختلفة ، يبدو كما لو كان يترنم هامسا في رقة وعذوبة غنائية بالأشياء، جاعلا من اللون بتناغمه وهدوئه وسيطا جيدا للامتاع البصري الشاعري، ولعله باحترامه للطبيعة وقوانينها كمصدر للرؤية، والتزامه بالتدرب على أساليب الأداء التصويرية المنهجية يحقق الكثير المتفرد الواعد.

ويبدو الفنان «حسين عبيد» وقد تجاوز مسرعا تجاربه الخاطفة في الواقعية التسجيلية ، متجها نحو هيولية التزاوج بين التجريد والسريالية ، محاولا من خلال بسط مساحات لونية ثم الكشط فيها مولدا أشكالا آدمية ونباتية وصحراوية البحث عن رؤية موازية لميتافيزيقا الحلم بتداخلات ملامحها، وفي نفس الوقت مرتبطة بأصداء ذات صلة بالطبيعة في أفعالها التلقائية ، وفي كل الحالات يبدو التناول التقني قائما على تنظيم المصادفة تنظيما آخذا من الواقع سمته، ومن الخيال سجيته دون قصد بنائي مسبق للأشكال ، وذلك يبدو شبيها بالمغامرة التي تسفر عن نتائج بصرية مثيرة.

ولعله بتجربته الأخيرة التي صور فيها استيحاءات لامتدادات الصحراء يبدو وقد وضع يده على مفتاح جيد لعوالم ميتافيزيقية تعبيرية مجردة من الممكن أن تقوده الى نتائج جيدة مع أهمية التوقف عن إقحام قصاصات الفوتوغرافيا عنوة في العمل الفني ، خاصة وأنه يعد من الفنانين النشطين الذين يحاولون تحقيق رؤية خاصة بجدية واضحة.

ويوظف الفنان «محمد الفارسي» خبراته التقنية الجيدة وبخاصة في مجال الخط العربي، في عمل توليفات وتراكيب ذات حس زخرفي جمالي، قائمة على أشكال حروف الكتابة العربية بملامحها الحيوية ومقاييسها الأكاديمية ، جاعلا إياها تتوالد وتتدافع وتتحاور ككائنات مغمورة بالضوء وبالألوان الزاهية، مولدة بتلاقيها معا قدرا من التعبير الفرح ، تعبير رقيق يضفي على حدة تصميماته الهندسية للسطوح ما يجعلها ترق، متحولة بتعدد ألوانها الى فانتزيا مبهجة.

وتبدو تجربة الفنان «موسى عمر» ، برغم حداثتها وانبنائها على فطرة تعبيرية ، من أكثر التجارب مفاجأة لي لسرعة النمو المطرد فيها. وسرعة اكتساب مهارات الصياغة والتناول الأدائي معا، فبرغم اهتمامه فحسب برسم البيوت والأبنية والعمائر الشعبية في تزاحمها وتكدسها، إلا أنه استطاع التحول بها لتصبح تجريدا رقيقا صداحا بعديد الألوان الزاهية المتباينة، والتي تبدو كلمسات وخطوط ونقاط تتشابك وتتناثر على السطوح في حيوية فائرة، محققا قدرا من التميز الذي لو ظل بهذه الحمية والاقبال النهم على البحث والتجريب ولو أتاح لنفسه قدرا من التدرب الأكاديمي المنهجي لحقق الكثير.

وأخيرا وليس آخرا لابد لنا أن نعي أن الفن على ما فيه من لعب ومغامرة وفطرة تعبيرية، هو في الأول والآخر رؤية واعية متجاوزة للآني ، مستشرفة للآتي ، متسلحة بتقنيات ومهارات أدائية فائقة، لا تتأتى هكذا بالنية الحسنة، وإنما بالجهد والمثابرة وتطويع اليد المنفذة للعقل الواعي والخيال الثري معا هكذا الأمر.

المخرج السوري عمر أميرلاي :

السينما تندثر في عالمنا العربي ..



تختزن اللقطة السينمائية عند المخرج السوري عمر أميرلاي الكثير من العمق والشفافية ، وتبحث عن مداها الجمالي والمعرفي الخاص والمتعدد المستويات بكثير من الحساسية.

المخرج أميرلاي من مواليد دمشق عام ١٩٤٤، بدأ رحلته في عالم السينما التسجيلية منذ عام ١٩٧٠ مع فيلم «محاولة من وادي الفرات» وخلال ثمانية وعشرين عاما أخرج ما يقارب الخمسة عشر فيلما تسجيليا بأطوال مختلفة منها «الحياة اليومية في قرية سورية» «الدجاج» ، «مصائب قوم» ، «الحب الموؤود» وكان آخرها فيلم «هناك أشياء كثيرة كان يمكن أن يقدمها المرء» حول تجربته الخصبة كان هذا الحوار:

حوار : **تهامة الجندي***

● **هجرت عالم التشكيل ودخلت عالم السينما فماذا تحدثنا عن البدايات؟**

○ ليس لي أن أدعي بأن السينما كانت منذ بداياتي مصدر فضول وانجذاب ، مثل ما هو موجود في مجتمعات أخرى تفرز مواهب أبنائها بشكل مبكر، فالخيارات عندنا غالبا ما تتم بشكل قسري أو بالايحاء في توجهات المجتمع وبالتحديد من خلال تدخل المحيط القريب بالكائن العربي ، ولذلك فهو قرار جماعة أكثر مما هو قرار فردي ، وهو قرار تمليه توجهات المجتمع أكثر مما تمليه النوازع الداخلية أو الموهبة التي تفرض نفسها وهكذا لا أستطيع أن أقول أنني منذ وعيت على الحياة كنت أراها في كادر سينمائي فيما يتعلق بحالتي الخاصة ، فقد أتاحت لي الظروف أن أترعرع في مناخ منفتح جدا، لا يملك أجوبة جاهزة أو بالأحرى لا يملك أجوبة على الاطلاق بل يتلمس الهواء الثقافي. فعدم وجود الأب ألغى مفهوم السلطة وأخي الكبير كان رساما تشكيليا وكان ينتمي الى الجيل الأول ما بعد الاستقلال الذي حمل على كاهله مهمة التأسيس، وكان جيلا منفتحا بالفعل، ومدركا أن مجتمعاتنا لا يمكن أن تبني نفسها وثقافتها إلا عبر الاطلاع والانفتاح على ما يجري في العالم وبهذا المعنى فقد شهدت تلك الفترة (الخمسينات وبداية الستينات) على خلفية ثقافية تنويرية قبل أن تخضع خيارات

* كاتبة وأستاذة جامعية من سوريا.

المجتمع والاطلالة على العالم والثقافة لطرقة الفكر القوي وسنديان الفكر السلفي وما بينهما الفكر اليساري ، هؤلاء الثلاثة يلتقون فيما بينهم حول النظرية الشمولية لفهم العالم وقراءته، وكل منهم يعتقد بأنه يمتلك الحقيقة ويمسك بالعالم.

هكذا أفلت من هذه المؤثرات الثلاثة، وظلت الثقافة بالنسبة لي فضاء مفتوحا لا يبدأ وينتهي بما أنزلنا عليكم في صحائفنا، وكان طبيعيا أن تكون أول المؤثرات تشكيليا على اعتبار أن أخي كان فنانا تشكيليا، وبدأت بدايات شبه محترفة و، وطبعا لم أتعامل مع الفن التشكيلي إلا من خلال جانبه الذي يعبر عن الرفض والتمرد، وعدم قبول الأشياء كما هي، ولذلك كان هناك نوع من العبثية في عملي، كأنها عبثية بناءة تبحث وتتلمس الأسس التي تعتقد أنها سليمة، وهكذا رسوت في النهاية على رسم الكاريكاتير، ونشرت رسومي في بعض الصحف السورية واللبنانية. وفي عام ١٩٦٤ دخلت كلية الفنون الجميلة بدمشق، وكنت فيها أعتبر نفسي فنانا خالصا ليس به حاجة لمن يعلمه، ولم أكمل السنة، وما كنت أحضر دروس الرسم وإن رسمت كنت أرسم بعكس ما يوجهونني وحين كان يضع أستاذنا ناظم الجعفري طبيعة ميتة أمام النافذة (أوصامتة كما يسمونها) كنت دائما أرسم عكس مصدر النور الطبيعي، وعندما كان يسألني من أين أتيت بهذا الضوء أقول له من عندي، وهذه كلها مؤشرات الى أنني كنت بالفعل أبحث عن نغمي الخاص.

بعدها ذهبت الى فرنسا درست لمدة عامين في جامعة مسرح الأمم ، ثم تقدمت الى مسابقة معهد الدراسات السينمائية العليا بباريس ونجحت في فحص القبول، ولكن مرة أخرى لم تستمر الدراسة وهذه المرة ليس بسبب تمردي بل بسبب تمرد المجتمع الفرنسي الذي فجر أحداث الطلبة عام ١٩٦٨ وهكذا لم أكمل مشوار التأهيل الأكاديمي ، مباشرة انقذفت الى الشارع ومنذ البداية اقترنت عندي مهمة السينما ورسالتها بعلاقتها المباشرة بالشارع وكانت أول صورة صورتها هي اقتلاع أول حجر في شارع باريس في نفس العام.

هكذا كان مدخلي الى السينما ومنذ البداية أيقنت أنها أداة ملك الشارع والواقع الحي، وأن السينمائي انسان صاحب موقف ، وموقف يتخلى عن ذاته أمام الذات الجمعية، موقف مبني على عقدة الذنب لعدم التفاعل والاحساس بعذابات الآخرين، وأمام ضغط هذا الشعور بالذنب كان هناك موقف طهراني ونزعة رهبانية ومتزهدة إزاء الذات، طبعا هذا الأمر سحب نفسه على الافلام التي حققتها في تلك الفترة وبالتالي أعتقد أن هذه النزعة النضالية كانت بنت مرحلتها وتعبيرا عن طغيان تيار فكري لم يستطع الكثيرون الافلات منه.

● **في افلامك التسجيلية مبحث جمالي ومعرفي لا يقل عما نشاهده في الأفلام الروائية ، فكيف تتعامل مع الواقع كي ينطق، وكيف تهيء مناخك وشخوصك؟**

○ الجدية والرصانة التي يتطلبها كل عمل فني، هي الضمانة للحصول على نتيجة جيدة من حيث الصنعة، أما روح الصنعة ، فهي تتسامى بقدر ما تكون مسؤولة، غير متهاونة، وغير متصالحة، وبقدر ما تسعى للبحث عن حقيقة الأشياء وتخرج فنها بهذا البحث دون مواربة أو حماية أو حسابات كل هذه المفردات تشكل جملة أساسية لعمل فني جيد على مستوى الصفة والروح سواء كان هذا العمل قصة قصيرة أو لوحة أو قطعة موسيقية ..الخ لذلك أعتقد أنه تحت عنوان السينما التسجيلية لا يوجد قوانين ثابتة أو محددة ونهائية، ولم أعتبر ولا لحظة أنني بعيد عن القوانين المحكمة والصارمة للعمل الروائي ،وكنت منذ البداية أعتبر أن العمل مع الواقع يجب أن يتم من موقع ندي لا ينضوي تحت اعادة الوثائقية ولا تحت النزعة الروائية التي يسمونها المادة بناء الواقع بالخيال وإنما اشتغلت على هذا الحد الفاصل ما بين الوثائقي والروائي.

● **هل تذهب الى مكان التصوير بمخطط محدد أم تترك للصدفة حريتها كي تعمل؟**

○ للوهلة الأولى يبدو كل شيء ساكنا في مكان التصوير ، ثم ما يلبث الواقع أن يقدم اشارات ودلالات حول لحظة مركبة تتجلى بالصدفة عادة وتعطي العنوان الرئيسي للفيلم، وما على المخرج فيها إلا الامساك بتلك اللحظة بذلك الخيط وهذه العملية شائكة وحذرة جدا.

لبنان مثلا كان قد نشرت أحشاؤه على حبال الواقع ولذلك فقط سقط الكثير من السينمائيين الذين أرادوا تسجيل الواقع في تلك الفترة أما أنا حين ذهبت الى هناك رفضت أن يقدم لي الواقع نفسه جاهزا ، لأنه دائما مثل الزبد لا يعبر عن أعماق البحار فالمادة الوثائقية لا تعبر عن نفسها ، بل يجب أن نستنبط منها الروائي والشيء غير المعلن وغير المصرح عنه الذي يختبيء في أفكار الناس وخيالاتهم، باختصار للسينما وجهان وجه ظاهر وهو الوثائقي ووجه باطني وهو الروائي ، هذا إذا أردنا أن نمسك بالأرضية الفكرية الفلسفية العفوية إذ أن لكل ظاهر باطنا.

في لبنان أردت أن أبحث وراء هذه الحرب، أين يقع الخوف، وما هي المنطقة التي يهرب منها الناس، وقد ساهمت الصدمة في عثوري على ما أبحث، حيث كنت أتجول بالروشة والجو صاف وجميل والناس يبيعون ويشترون فجأة رأيت سيارة بيجو في داخلها تابوت ورجل يقرأ جريدة ويقول سرفيس، هذه اللحظة المركبة لخصت لي كل شيء وعلى أساسها سار فيلم «مصائب قوم».

● في فيلم «ابن معالي الوزيرة» قدمت صورة مخالفة تماما للتي نعرفها عن بنازير بوتو، فما هو السر في ذلك؟

○ دائما كان موقفي مع الانسان ودائما كنت أتحسس في كل شيء اسمه سلطة في كل شيء اسمه رجل سلطة، لأنني أعتبره كائنا مركبا دائما من جملة من الحسابات والمصالح بالاضافة الى المشروع الشخصي السلطوي أي ممارسة السلطة على الآخرين ولا يهمني أي النوازع أو الأهداف التي يركبها لنفسه فهو في النهاية سلطة.

عندما اختاروني لأضع بورتريها عن شخصية اختارها العالم ولم اخترها أنا مثل بنازير بوتو التي هي موضع اعجاب الغرب لكونها امرأة جميلة ودرست في أفضل المدارس الأوروبية، وعندها مهمة تاريخية بأن تواجه خلية الدبابير الأصولية الاسلامية المختلفة في باكستان، وبمجرد أن شعرت أن هناك نزعة لصنع أسطورة حول هذه المرأة أعطاني ذلك المبرر الكافي لتحطيم هذه الأسطورة وقد تحالف الحظ معي، فقد رفضت بنازير أن تقابلني وقد أعطاني ذلك المبرر الكافي كي ألغيها ، أو بالأحرى ألغي حضورها وأركب بورتريها حولها على ألسنة الناس سواء كانوا معارضين أم مؤيدين وحاولت أن أظهر في الفيلم أن هذا المجتمع يبحث عن محاور ويبحث عن رئيس سواء لكي يوصل له نقده أو رجاءه وآماله ، لكن هذا الشخص لم يكن موجودا لأنه كان مشغولا بالسلطة.

● في «الحب الموؤود» جعلت من علاقة الجنسين الحميمة محورا وأساسا للكشف عن تجليات التخلف، فكيف استطعت أن تنتزع من نساء عربيات هذه الاعترافات الجريئة؟

○ صور الفيلم في مصر أكثر الدول رقابة على الأعمال السينمائية في العالم. تشاطرها في ذلك الهند وليس صدفة أن كلا البلدين متشددان الى هذه الدرجة فكلاهما يريد أن يخفي عيوبا فاضحة ويرفض الاعتراف بهذا البؤس وهذه المشاكل الحادة وهكذا واجهت مشاكل كثيرة للعمل بحرية ، ولا أقصد هنا حرية التشهير وإنما حرية الوصول الى جوهر الأشياء ، مع أنني منذ البداية قلت لهم أنني أصنع الفيلم من موضع شخص عربي يصنع فيلما عن بلده لكنني اخترت مصر لأنه البلد الأم وزنا وحجما وتجربة على صعيد تحرير المرأة والوعي بمشاكلها، هذه الحميمية التي ذكرتها انما هي درجة من الوعي ووصول المشاكل الى حد لم يعد هناك مجال لاخفائها أو التستر عليها أو المواربة في اظهارها انما جعلها تصرح عن نفسها وتبوح بمسؤولية ووعي . وأنا واثق بأن هذه الدرجة من الوعي لم أكن لأحصل عليها في بلد مثل لبنان أو تونس يرعى الكثير من الانفتاح والتحرر، وعي النساء اللواتي أخترتهن فتح الباب للوصول الى حميمية أفكارهن وحميمية المعاش الخاص لديهن واعتقد أنني وفقت بنماذج بشرية كانت جاهزة للكلام واعتقد أن فضيلتي الوحيدة هي في أنني استطعت من جملة بشر كثيرين إلتقيتهم أن أنتقي هذه المجموعة وأحس بدرجة التقييم التي وصلت إليها مشاكلها. فالحدس والفراسة السينمائية يأتيان مع التجربة ومن خلال التعاطف والعلاقة الصادقة مع البشر.

● لا يخلو ابداع المغترب من الحنين عادة. أما المتأمل لافلامك ، فلا يجد فيها إلا الحقد فكيف تفسر ذلك؟

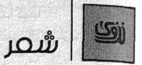
○ بدل كلمة الحقد أفضل استعمال كلمة الغضب وعدم الرضا عن واقع لا أستطيع تقبله واعتقد أنني أشترك بهذا الشعور مع قسم كبير من الواعين لواقعهم العربي ، فليس ثمة ما يفسر انحطاط حالنا وما آلت إليه أحوالنا ، هزائمنا، واستسلامنا اليوم، بتنا ممسوخين عالم عربي لا يوجد فيه نتوء، وأنا لا أبالغ هنا انها حقيقة الأشياء، الآن تضيع فلسطين وقبلها ضاعت مجتمعات انمحت وطنيتها ، أحلامها وآمالها ، فبالله عليك كيف يمكن في هذه اللوحة استعمال ألوان زاهية أو فراش نظيفة غير ملونة برماد وسواد العالم العربي.

ليس لدي استعداد لكي أكذب على نفسي وإن حدث ذلك واستسلمت روحي ونفسي ، فإن عيني لا تستطيع الكذب والكاميرا لا تكذب أبدا..

● عملك في التليفزيون الفرنسي يبعدك عن المشاهد العربي، فلماذا لا تبتكر صيغا تقربك من المنتج والمشاهد العربي؟

○ مادة أفلامي الرئيسية كلها عن العالم العربي باستثناءات قليلة، ولكن عين لي جهات عربية منتجة وأنا مستعد للعمل لصالحها ، في سوريا لم أمتحن هذه الامكانية جيدا، ولكنني سواء عملت فيلما عن سوريا بانتاج أجنبي أم محلي ففي كلتا الحالتين أفلامي تُمنع ، أما عن اللجوء إلى المحطات الفضائية فأنا ضد التوحيد بكل أشكاله الديني والاعلامي ، وفي الفضائيات قد اجتمع ولا أظن أن لي مسربا إليها، وعلى سبيل المثال الفيلم الذي حققناه عن «نزيه الشهبندر » أنا ومحمد ملص وأسامة محمد اعتذرت كل الفضائيات عن عدم عرضه واحداها بررت رفضها بأنه يحمل من المواصفات الفنية ما يفوق مستوى الافلام التي تعرضها.

لا يوجد اليوم فرص للانتاج محلية ليس في مجال الفيلم التسجيلي فقط وانما الفيلم الروائي أيضا ، فالسياسات الرسمية العربية تفضل أن تضخ مئات الملايين من الدولارات على هذه الفيترينا الكاذبة التي تدعى المحطات الفضائية من أن ترصد ١٪ لصالح السينما التي بدأت تندثر فعلا في العالم العربي.



شعر



المسعى

و. هـ. أودن
W. H. Auden

ترجمة
سركون بولص *

الباب

يخطو خارجا منه مستقبل الفقراء
معضلات جلادون وأحكام
شيء مزاج صاحبة الجلالة
أو البهلول الأحمر الأنف يهلل البهاليل.
تحدجه شخصيات عظيمة عند الغسق
بانتظار ماض قد يسمح له غافلا بالدخول
أرملة لها تكشيرة المبشرين
والعقاب الآتي مزبدا يصحبه الهدير.
نكوم تلقاءه كل ما لدينا عندما نخاف
ونضرب على دفتيه عندما نموت
لأنه حدث أن كان مفتوحا ذات مرة.
فقد أتاح لـ «أليس» الهائلة أن ترى أرض عجائب
تنتظرها في أشعة الشمس، ولأنه بكل بساطة
كان ضئيلا هكذا، جعلها تبكي.

الاستعدادات

كل شيء تم شراؤه قبل البداية بأسابيع
من أحسن المؤسسات ذات الاختصاص، أدوات قياسية
لتسجيل كل واقعة غريبة
وأدوية لتحريك الأمعاء أو القلب
ساعة، بالطبع، لرؤية التلهف وكيف يطير
مصابيح للظلام ونظارات لاتقاء أشعة الشمس:
التوجس، أيضا كان يشدد على بندقية
وخرز ملون يجلب لعين المتوحش السرور
كانت توقعاتهم، نظريا، سليمة
لو أن هناك أوضاعا ليوجدوا فيها،
لكنهم لسوء الحظ، كانوا هم أوضاعهم:
لا ينبغي أن يعطى الدواء لمن ينوي أن يسمم
ولا أجهزة بديعة للمشعوذ، ولا بندقية
لثقيل الظل المصاب بالسويداء.

المفرق

انصرف الصديقان اللذان التقيا هنا وتعانقا
كل الى غلطته الفردية، لواحد بريق الشهرة
عن طريق أكذوبة رنانة، ثم الخراب
وللثاني قرية تعطل حواسه بخمولها،
مظلمة محلية تستغرق وقتا حتى تموت
إن هذا المفرق الخاوي للقطارات يلمع في الشمس
هكذا، على كل أرصفة المرافيء، وكل مفترق في الطريق:
من ذا بوسعه أن يتنبأ
في أماكن الوداع واتخاذ القرارات هذه الى أي عار تودي
كل مغامرة،

* شاعر عربي يقيم في المانيا.

أية هدية منحت عند الوداع، لها أن تقي ذلك الصديق
هو المهووس بحيث يحتاج لنيل مرامه
الى «الأراضي الخطرة» ويسلك الاتجاه المنحوس؟
كل المناظر وكل المناخات تتجمد خوفا
لكن أحدا لم يسبق له أن فكر، كما تروي الأساطير
بأن الزمن المتاح لنا، قد يقضي باستحالة هذا
فأكثرنا تشاؤما يضع حدا لأخطائه
لا يتجاوز سنة واحدة.
من يبقى من بين الأصدقاء إذن، لكي يخان آنذاك؟
أية متع يتطلب التكفير عنها وقتا أطول ؟ ومع هذا
من بمقدوره أن ينجز الرحلة التي لا ينبغي
أن تستغرق وقتا يذكر، من دون ذلك اليوم الاضافي؟

المسافر

ما من نافذة، في ضاحيته، تنير ذلك المخدع
حيث كان لنوبة خفيفة من الحمى أن تسمع لعب
الضحاءات الكبيرة:
إن مراعيه تتكاثر، غير أن تلك الطاحونة التي كانت
لا تكف عن الطحن، وراء ظهر الحب، طوال النهار، لم
تعد حيث كانت الآن.
ولا طريق واحدة من طرقاته المهلكة، عبر القفار المنهكة
أوصلته الى القلعة التي استودعت فيها «صلواته الكبرى»،
فالجسور المكسورة تعرقله، وأحراش مظلمة
تسور خرابة ما حيث أحرق إرث شرير.
لو قيض له أن ينسى طموح الأطفال في أن يكبروا
والمعاهد التي تعلموا فيها الاغتسال والافتراء،
لقال الحقيقة التي يعتبر نفسه أصغر من أن يقولها
تلك التي، في كل مكان على مدى أفقه، كل السماء
إنما تنتظر الآن، كما كانت دائما أن تقال
لتصير بيت أبيه، وتنطق لغته الأم.

المدينة

في القرى التي انطلقت منها طفولاتهم
بحثا عن الضرورة، كانوا قد لقنوا
أن الضرورة بطبيعتها تبغي هي أيا كنا
وكيفما نشدناها.
على أن المدينة لم تكن لتعتنق معتقدا كهذا
بل رحبت بكل منهم كما لو أنه وحده الذي جاء
فمن طبيعة الضرورة أن تستجيب
لأساه عن طريق أساها.
وقدمت لهم منه الكفاية، بحيث أن الكل
وجد لنفسه ثمة أغواء لائقا بالتحكم فيه
وتفرغ ليبلو جميع أسرار الحرفة التي
ستجعل منه لا أحد، كان يجلس في الشمس
على طرف النافورة أثناء ساعة الغداء
ويضحك كلما رأى الاغرار القادمين من الأرياف

الاغواء الأول

بعد أن منعه خزيه من أن يتخذ الأسى
عشيقا له، انضم الى عصابة صاخبة من الحكائين
حيث بوأته هباته السحرية بسرعة مكان الرئاسة
بين جميع هاته القوى الصبيانية التي تمتلك الهواء:
قلبت جوعاته ولائم رومانية
وتخطيط البلدة اللامتجانس، حديقة للنزهة،
يأخذ التاكسي ساعة يشاء، ويطري مفاتن كل عزلة
لتصبح دوقته المدللة في الظلام،
لكنه، إذا ما توخي شيئا أقل جسامة
تعقبته الليالي مثل وحوش ضارية تريد الأذى
وصاحت جميع الأبواب حرامي!
وعندما التقت به الحقيقة ومدت يدها
تشبث مذعورا بإيمانه العالي
ومثل طفل أسيئت معاملته، تقهقر منكمشا الى الوراء.

الاغواء الثاني

بدأت مكتبته تبعث فيه الضيق
وعليها مسحة تشي بإيمان هادىء في أنها حقا هناك.
قذف بعيدا بكتاب سخيف لأحد منافسيه
وصعد لاهثا الدرج اللولبي.
وإذ يتأرجح على المطل، أخذ يصيح:
(أيها العدم الذي لم يخلق بعد، أطلق سراحي
دع كل ما هو كامل في مراك
أنت يا وجد الليل الذي لا ينتهي، يتجسد فيك الآن)

وها إن لحمه الذي كابد الكثير
وكان طوال الوقت يحس بجوع الحجارة
ويأمل أن يجازي على عنائه في التسلق.
صار وعدا لديه، ما فاه به عندما قال
انه الآن سيتركه وشأنه أخيرا،
ثم اندفع نحو باحة الكلية وانهار هناك.

الاغواء الثالث

راقب بكل جوارحه المعنية
كيف يسير الأمراء، ما تتفوه به الزوجات والأطفال
أعاد فتح القبور في قلبه ليعرف
أي قوانين مات من أجل ألا يطيعها، الأموات.
وتوصل بعد تردد الى استنتاجه:
«زائفة كل فلسفة تأتينا من مقعد وثير،
أن نحب الآخر، لهو عبء إضافي
أغنية الرحمة ليست سوى فالس الشيطان».
واذا بكل شيء يزدهر ما إن يمسه
حتى أصبح ملكا على المخلوقات بين ليلة وضحاها
ومع ذلك، أثناء كابوس داهمه ذات يوم خريفي.
أخذ يرتعش إذ رأى أحدا يقترب منه
حاملا ملامحه المشوهة بذاتها، بكى
وتضخم بشكل مهول، ونادى عليه بالويل.

البرج

ها هنا معمار لكل ما هو غريب
هكذا هجم الخائفون على السماء
وأباحت عذراء سادرة، ذات يوم
بكارتها لثمة إله، كذا،
هنا أثناء الليالي المظلمة بينما تنعس عوالم الانتصارات
يحترق الحب في تأملاته المجردة
وتعود الإرادة المنفية الى السياسة
بشعر ملحمي يبكي له خائنوها
يتمنى الكثيرون، رغم ذلك، لو أن برجهم بئر
فمن يخشى الغرق، قد يموت من الظمأ
ويصبح غير مرئي ، من رأى الكل:
هنا يتوق السحرة الكبار، تحت طائلة سحرهم واقعين
الى ثمة مناخ طبيعي بينما يتأوهون قائلين:
«إياك والسحر» لكل عابر في الطريق.

الأدعياء

لاحظوا أنهم بحاجة الى البكارة
إذا أرادوا أن يصيدوا الكركدن في كل الأحوال
لكنهم أغفلوا أن يروا أن نسبة عالية من هاتيك العذارى
اللواتي نجحن ، كانت لهن وجوه دميمة.
كان البطل جسورا حسبما قدروا
إلا أنهم ظلوا جاهلين بصباه المثير
وكان ملاك ساقه المكسورة قد علمه
التحيطات المناسبة لتحاشي السقوط.
هكذا، بهذه المسلمات انطلقوا وحدهم
لينجزوا ما لم يكونوا به ملزمين
وعرقلوا في منتصف الطريق فأقاموا في أحد الكهوف
مع أسود الصحراء حتى دجنوها.
أو أنهم استداروا جانبا ليظهروا شجاعة خرقاء
والتقوا بالغول فحولهم الى حجر.

العاديون

كاد الكد يقضي على والديه الفلاحين
ليوفر من أجل حبيبهما الرحيل، من تربة شحيحة
الى أية حرفة من تلك الحرف البديعة
التي تشجع على التنفس بضحالة ، والاثراء بسرعة.
تحت وطأة طموحهما المليء بالشغف
استبد الذعر بطفلهما الخجول، المولع بالريف
في أنه ما من منصب معقول سيرضيه.
إن البطل وحده جدير بحب كهذا.
وها هو هنا بلا خرائط أو تجهيزات
بعيدا بمائة ميل عن أية بلدة ملائمة
في عينيه القانيتين كالدم تبرق الصحراء.
ويهدر الصمت دليلا على امتعاضه:
وإذ تطلع الى الأسفل رأى ظل رجل عادي
يحاول الاستثنائي، فلاذ بالفرار.

مهمة

حدق، غير مصدق في الموظف الذي يسجل اسمه
متلمظا بين أسماء أولئك الذين
رفضت عرائضهم المطالبة بالمشاركة في الالم.

ثم كف القلم عن الصرير، لكنه رغم مجيئه بعد فوات الأوان
ليلتحق بالشهداء فمازال هناك مكان
بين الغواة لثمة لسان سليط.
يختبر عزيمة الشباب بالحكايات
عن الاخفاقات الصغيرة للعظماء
ويخزي من به لهف، بالساخر من المديح.
رغم أن المرايا قد تغدو كريهة لفترة
فإن النساء والكتب ستعلمه في أواسط عمره
براعة اللوذعي ذي الاسلوب اللارسمي في النزال.
حتى لا يطاله الصمت
ويسجن هلوسات تمشيه الدائب
في قفص ابتسامة دنيوية.

النافعون

المسرف في منطقة أغوته الساحرة
التي حولته بحجتها الى حجر
وما أسرع اللصوص في تشليح المسرف الثراء
بينما جن وحده المسرف في الشهرة
وأغارت القبل على المسرف الفحولة.
سرعان ما تلاشت أهميتهم كموكلين
مع أن قيمتهم كأدوات لدى من حكم عليه
بتحقيق أمانيهم، كانت تزداد
بنسبة الفشل الذي بدا أنهم يعانون منه.
العميان يتحسسون طريقهم بالانصاب الحجرية
والكلاب الشرسة تجبر الجبناء على القتال
يساعد الشحاذون من كان بطيئا، على السفر بأمتعة خفيفة
وحتى المجانين يقيض لهم أحيانا
أن يتحفونا بحقائق غير مقبولة في هذيانهم المحزن.

الطريقة

في كل يوم يضيفون ملحقات جديدة
الى موسوعة «الطريقة».
ملاحظات لغوية وايضاحات علمية
ونصوص للمدارس بتهجئة معصرنة تزينها الصور.
الكل يعرف الآن أن على البطل أن يختار حصانه الهرم
أن يطلق الخمر ويقلع عن النكاح.
الكل يعتقد الآن أنه لو أراد
لاستطاع أن يجد الطريق عبر القفار.
الى الكنيسة القائمة في الصخرة
لينال رؤيا «قوس قزح الثالوث» أو «الساعة العلوية».
متناسيا أن معلوماته غالبا ما تصدر
عن رجال متزوجين كانوا مولعين بصيد السمك وركوب الخيل بين فترة وأخرى.
والى أي حد يمكن لأية حقيقة أن تعتمد إذا توصل إليها
عن طريق المراقبة الذاتية ودس «اللاءات» وحسب بين ثناياها؟

المحظوظون

لنفترض أنه أصغى الى لجنة العارفين:
كان سيعثر فقط على المكان الذي لا ينبغي له أن يبحث فيه:
لنفترض أن كلبه أطاعه عندما صفر له،
إذن لم كشف بنبشه عن المدينة المطمورة،
لنفترض أنه لم يطرد الخادمة المهملة
إذن لم سقطت الشيفرة مرفرفة من الكتاب.
صرخ وهو يطأ جمجمة أحد أسلافه
معافى البدن ، وجد مصعوق : لم أكن أنا
بل أن قطعة من الهراء أخذت ترن في رأسي
تركت أبا الهول المثقف غارقا في الذهول:
ظفرت بالملكة لأن شعري أحمر،
إن في المغامرة الخطيرة ، شيئا من البلادة.
من هنا عذاب الخيبة: «هل كان هذا محتما في كل حال
أم أنني لم أكن لأفشل لو آمنت بالنعيم؟»

البطل

صد كل سؤال صوبوه إليه:
«ماذا قال لك الامبراطور ؟» ألا أتجاوز الحد.
«ما هي أعظم أعجوبة في العالم؟»
«الرجل العادي المسمى "لا شيء" في تعريشة الشحاذ»
تمتم بعضهم : انه يستميت لينتزع الاعجاب.
فعلى عاتق البطل واجب نحو شهرته.
مظهره أقرب الى البقال من أن يوحي بالاحترام
وسرعان ما عادوا بعد ذلك الى مناداته باسمه الأول.
الفرق الوحيد الذي بقي جليا بينه وبين الذين

لم يجازفوا يوما بحياتهم
كان شغفه بالتفاصيل والروتين:
فقد كان يجد متعة دائما في أن يقص العشب
أن يسكب السوائل من القناني الكبيرة في الصغيرة
أو يتطلع عبر شظايا الزجاج الملون الى السحاب.

مغامرة

كان آخرون قد انعطفوا من قبل نحو اليسار
لكن فقط تحت ضغط اعتراض خارجي،
لصوص ناقمون أخرجهم «القانون» على القوانين
ومجذومون يصابون بالذعر من المذعورين.
ما من أحد اتهم هؤلاء بثمة جريمة،
لم يكن يبدو عليهم المرض : الاصدقاء القدامى
حدقوا فيهم ذاهلين يتدحرجون مثل الكلل بعيدا عن
الحديث والزمان
لينغمسوا في كل ما هو فارغ وبليد.
مما جعل الجماهير تتشبث أكثر بالتقاليد
وبالأيام المشمسة والخيول، فالعقلاء يعرفون
لم ينبغ للاعداد الزوجية أن تتجاهل الفردية.
ما لا تأتي على ذكره أية أمة حرة، هو «اللامسمى»،
والناجحون أكثر فطنة من أن يحاولوا
رؤية وجه ربهم المحجوب.

المغامرون

سلكوا الطريق السالبة نحو اليباس
مدومين على ظمئهم المركزي كالخذاريف،
وفي كهوف خاوية تحت سماء خاوية
افرغوا ذكرياتهم كأنها فضلات.
فصارت مستنقعا جانفا بينما يجفون حتى الموت
حيث تناسلت وحوش أجبرتهم على نسيان
الحبيبات اللواتي هجرنهم عندما قرروا الانصياع
ومع ذلك تفرقوا في معجزاتهم كالبذور.
ومازالوا يمدحون «المحال» حتى الرمق الأخير
أصبحت الصور الآتية من كل إغواء شأنه
تمون رساما ما بأسعد الالهام.
وجاءت الزوجات العواقر والعذارى الملتهبات
ليشربن الماء النقي البارد من آبارهم
ويدعين باسمهم ليرزقن عشاقا وأطفالا.

الميـاه

الشاعر، والعراف، والألمعي
يجلسون كصيادي سمك خائبين
عند بركة الاستبطان
يستعملون المطلب الخاطيء طعما
لينالوا مأربهم، ويروون
عندما يهبط الليل كذبة الصياد
وطالما الزمان عاصفا في كل مكان
يتشبث كل من الاتقياء والمنافقين
بأطواف القناعة الضعيفة،
الظواهر الطبيعية في هياجها
تنقض بأمواج كاسحة لتغرق
كلا المعذب والعذاب.
يحلو للمياه أن تسمع سؤالنا المطروح
فهو سيطلق الجواب الذي مكثت بانتظاره، لكن.

الحديقة

كل انفتاح يبدأ بعد اجتياز هذه الأبواب،
الأبيض يصيح ويلتمع عبر الأخضر والأحمر فيه
حيث يلعب الأطفال لعبة الخطايا السبع المترملة
وتؤمن الكلاب ان شقاءها المزمن، تولى
هنا تفتت المراهقة الدائرة الكاملة
التي بوسع الزمان أن يرسمها على الحجر، الى أرقام
ويغفر اللحم للانقسام إذ يجعل من
لحظة انصياع الآخر، لحظة له هو.
هنا تنتهي الاسفار، ازيحت الأماني والأعباء
حيث رمت الورود بمجدها مثل معطف
حول كآبة عانس مسنة ما،
أحمر خجلا كلا الضامر والعظيم، والمتحدث الشهير
أمام تحديقة المساء بينما هم يتحدثون
وأحسوا بأن محور خياراتهم قد انزاح.



شعر

حرائق وأعاصير
قصائد للفنان
باول كلي

ترجمة : حسين الموزاني *



البورتريه الشخصي والرسوم بريشة الفنان

يتبع باول كلي (١٨٧٩ - ١٩٤٠) في قصائده تقليدا ألمانيا معروفا يجمع بين ما هو بصري وحسي وشكلي في وحدة فنية متكاملة، تتداخل فيها مستويات الوعي المرتبطة بهذا المثلث التعبيري على نحو متناغم الى حد بعيد، فكل ما هو مرئي أو معاش يتفتت في الذهن الى جزئيات متناثرة، حسبما يعتقد كلي، لا يمكن إعادتها الى صورتها المعاشة إعادة حية إلا من خلال الايقاع النغمي المرهف واللون والتشكيل الفني. وستصاب اللحظة التعبيرية المستعادة لامحالة بالضعف أو الخلل اذا ما تم اغفال أحد هذه المقومات الثلاثة.

لقد درس باول كلي الهندسة المدنية والرياضيات البحتة، لا ليصنع تصاميم وفراغات مكانية باردة، كما أنه زار الشرق العربي واهتم بموضوعاته وحرارته وروحانيته دون أن يصبح متصوفا، إنما لكي يبعث الحياة من جديد الى الأشكال الجميلة الضائعة والناصعة الألوان.

وبالرغم من الملامح الانطباعية التي تغلب على شعره أو أعماله الفنية عموما، إلا أن جذور إبداعه الحقيقية تمتد الى مسيحية القرون الوسطى، وربما قبل ذلك بزمن طويل، الى التأملات الوجودية الحديثة وأزمة الانسان الأخلاقية، على العكس تماما من النزعة المادية والعاطفة الجسدية الصرفة لدى بيكاسو. بلا شك أن قصائد كلي عبارة عن تمارين ذهنية في مواد خام تفصح عن نفسها بصورة جلية أول الأمر في ثنايا اللوحة الفنية المنجزة، أو حسب تعبيره: لكي تكون شاعرا ليس عليك بالضرورة أن تكتب القصائد. ذات مرة كتب كلي في يومياته: «كثيرا ما تتردد في مخيلتي المقارنة المعقودة بين روحي وأمزجة الطبيعة المختلفة باعتبارها موضوعة (أساسية) Motiv. إن رؤيتي الشعرية ــ الذاتية للطبيعة قائمة أصلا على هذه الموضوعة.

إنها الخريف.

وتيار روحي ينزع دوما الى التسلل خلف الضباب»

كتبت القصائد المترجمة هنا بين ١٨٩٩ و ١٩٠٨، وقد وضعنا لها عناوين لغرض التمييز، ما عدا قصيدة «ثلاثة صبيان».

★ كاتب من العراق.

قبلة

أسقط في ذراعي الحلم الثقيل
وأقبلك تحت شجرة الحزن.
ساخنة كانت القبلة،
كيف أشعر بارتطامها في صدغي.
فوق رأسينا
ثمة تيار سحب مطارد.
آه يا سلطة الليل
آه أيتها الأبهة الثقيلة للسعادة الساخنة.

زهرة النار

قذفت في روحي حريقا وحشيا،
تأجج فيها لهبا مدويا.
الموسيقى قناة تحول وتفريغ.
إنه خوف المرحلة الأولى.
أنتم الذين اقتربتم مني،
أنتم الذين ستفهمونني ذات يوم،
أقول لكم الآن: إنكم ستفقدونني كثيرا،
إذا ما رحلت مبكرا.
أنت يا زهرة النار
يا من تعوضين لي الليل شمسا
ثم تشعين عميقا
في قلبي الصموت.
أريد أن أمسك جسدك بيدي،
كلاهما معا وبقوة،
لن أتركه أبدا يعرض عني.
قواي كلها تنمو تحت الألم
الى حد الهلاك.
في الاعصار ازداد وضوحا،
والحياة هي التي تكبلني.

وهم

- ١ -

ما هذا الذي يتدافع حوله الناس،
كالموج أمام العاصفة؟
ما هذا الذي ينفح بهم، أي ريح؟
إنها ريح آمالهم التي تقذف بهم هناك.
إنني ربانهم.
وسفينتي منيعة تماما،
ستقلني الى الهدف النهائي
حيث يجدف الأمل الساطع
نحو الجزيرة الساحرة.
آه، كم كان هائلا الحريق هناك،
حتى أن شجاعتي كادت تنهار.
هل سيتحطم كل ما هو جميل في نفسي؟
قل لي أيها الأمل البارق؟
كلا، إنني مازلت فتى،
وذراعي صلبة، حسنة الأداء
لابد أن اقتحم الجزيرة،
حتى لو كانت فيها الجبال العظيمة
والعزلة الكبرى.
هيا أيها النفس الحر في أقصى السماوات
هيا إذن أنت يا زبد الارتطام.

- ٢ -

مازلت أبصر عبر المسافات البعيدة
حتى بلغت الجزيرة
منتصرا على ارتطام الموج،
دون أن أوقفه،
فظل حيا يلتهم الشطآن.
وعما قريب سيترنح جبلي العظيم.
لقد صمتت أنشودة حرب الدوامات.
العالم قبر مبلول،
وصحراء قفراء.
ينطفيء الضوء.
لابد أن النهاية معتمة.
في النهار تجدد الحياة نفسها.
ستغمرنا الظلمة كلنا!

لكننا نريد أن نقاتل،
قتال الأشداء،
ومن أمامنا الحياة!

حلول

سخرية مريرة على شفتي
لقد مضى زمنك.
كنا زمانا أصحابا،
والآن استحالت صحبتنا الى
رماد.
اقتنيت قطعة سماء،
حيث لا أحتاج أحدا
من هذا العالم.
سيبقى الضاحكون ـ
الذين يسمونني عاشقا ـ
في أسفل الأرض،
حيث وحدهم يهرمون
هناك في أعلى السماوات، نطوف
حول الدوائر الأولى
للأبدية.
أسند جسدك إلي
واتبعني،
ثم أغمض عينيك
إذا ما تثاءبت الوديان.
ضع ثقتك بخطاي
وبالروح السامية الجامدة
لنكون معا
إلها.

صيرورة

الآن أصبح للوداع وقع آخر.
وحيدا ترعرت في المرج.
من ذا الذي أعانني ؟
كانت الأعصاير تأتي
ثم تنجلي حاملة معها كل ما هو هش
متهاو.
لكنني كل مرة ، أبقى ثابتا في المرج.
لقد هرعت إلـيّ تبحث عن ملاذ.
لكن القدر هو الذي وهبنا سندا.
عليك أن تزداد مناعة في العزلة ،
هكذا
تحدث القدر.
في البدء ستكون الفكرة وحدها ملاذا
لي.

قسم

فلتذهبي هباء أيتها الآمال الكبيرة!
فلترحل بعيدا أيها الخلود!
إذا كانت القمة هي العزلة ذاتها،
فإن جبال الروح لابد أن تتحطم.

كمون

من أنا ؟ تسألونني!
لا شيء أنا،
لا شيء ولا موقف لي،
ولا أعلم شيئا إلا عن سعادتي،
فلا تسألوني إن كنت استحقها.
دعوني أقول لكم
إنها ثرية وشديدة العمق.
علي أن أبلغ غايتي قبل الغروب،
لكي أقف عندها.
كان رحيلي لا بأس به،
إلا أن حسابي كان سيئا
الحنين العصي على الوصف
جعل الساعات أكثر وطأة.
سأنحدر الى الوادي الدافيء
عبر أخدود وعر.

بوح

وهبتك نفسي كلها،
لكنني في واقع الحال لم أهبك شيئا،
متأملا أن أتلقف الحياة
من يديك
لقد ولدتيني ثانية
تحت سحر الجمال
ـ العشيقة هي أم الرجل
الشديد التهذيب
المنبعث حيا ـ

دوامة

العاصفة تغرس السيقان الضخمة
في تلال الموجة،
وفي قفا شجر الصنوبر.
يبدو الأمر مثل صراع
بين زبد البحر
والغصن،
لكنه مجرد لعبة
تسكنها الالوهية
التي تذود عن الحدود.

حوار

انتبهوا،
سأعرض لكم كيف أني أثير في

الطريق الأمثل
للانتحار.
أمعنت التفكير في أن الحياة
ممكنة على هذا النحو أو ذاك،
غير أن لا هذا النحو ولا ذاك
يناسبني.
إذن، إنني أنشد العون
سريعا،
على عجل
ماهذا الذي تفعله هناك؟
انصرف، لأنك تزيدني قلقا!
حتى لو كنت صاحبك؟
لا أصحاب لي، أنا لا أصحاب لي!
حتى لو جئتك بالخلاص؟
أخلاص الحبل هذا؟
أم قارورة السم؟
لا شيء غير ذلك ...
أنظر في عيني،
إنها رفيقة الناس القديمة
أنظر في عيني الرمادية الشائخة
أمر يثير الرهبة!
ماذا نويت أن تفعل؟
نريد أن نرى،
نريد أن نرى روما.
وهل روما هي الخلاص؟

وداع

أريد، أنا الرجل الطفل،
أن أكللك بالزهور أيها الوجه الشاحب.
على الجدار الأبيض يقرأ المرء
كم قريبا هو الأقحوان!

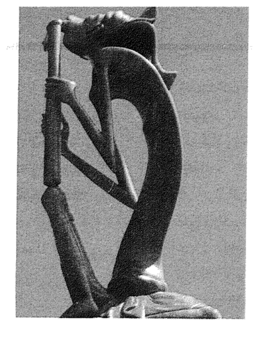
شفتاك الباردتان تنقصهما حمى
خفيفة،
ربما قبلة واحدة تحميهما من
الجفاف.
كم جميلة أنت الآن في الألوان
التي لم تكن سوى هالة وهم.
عيناي الجائعتان حد التخمة
تريدان
أن تجمعا الأطياف كلها من
جديد.
إذا ما غادرت الحياة
ستشع حينئذ زهور المساء
عند الغروب.
سأبلغ عينيك المرهفتي الدوائر
وبقناعة
كيف سيكون الوداع.

عزلة

ثمةأيام تشبه المعركة التي
تنز دما متبخرا
ليت الظلام الحالك يحل،
لكن ليس بي، إنما
بالآخرين المثلومي العاطفة،
أولئك الذين لا يستشعرون المعركة
أولئك الذين يعزفون الألحان
ويغنون
أغاني خاوية شديدة الخفة،
قبل أن يرقدوا هناك الى الأبد.
لم أستطع العثور على المعركة،
وأعماقي مازالت ملتهبة،
تحترق في هذا الجانب أو ذاك،
فأتطلع عبر النافذة، لعلي أحظى
ببعض البرودة،
غير أنني أرى الأشياء منطفئة
كلها،
ليس سوى نافذة صغيرة
متوهجة من بعيد.
هل ثمة أحد آخر يجلس عندها؟
ليس من الممكن أبدا أن أكون
وحيدا تماما!
ثمة نغمات بيانو عتيق تتهادى الى
سمعي،
وصوت حشرجة
محتضر آخر.

ثلاثة صبيان

عثرت ذات مرة على وردة
زرقاء،
فتساءلت : لم لا أقدمها الى إلزا؟
لكنني سخرت في الحال من
حماقتي وتطلعت الى الغراء
في الشجرة والأسماك في الجدول.
أريد أن أضع أكليلا على شعرك،
بل من الأفضل أن أضع تاجا
على رأسك
مباركة هي القبلة التي يهبها
فمك.
من هو الأكثر حلاوة أروحك أم
الجسد؟
وهل هناك أشد مرارة من ليالي
الوحدة؟
إنك حقا جنة الأرض.



قصائد كورية معاصرة

ترجمة وتقديم

أديب كمال الدين ★

إذا كان الشاعر الكوري منذ القدم قد أفتتن بطبيعة بلاده حتى أضحى مسحورا بكل تفاصيلها الجميلة وتحولاتها وانقلاباتها، كرمها وبخلها، عطرها ودخانها، وحتى أضحى مبدعا يجيد الغناء والانشاد. الحب وتفاصيل الحب، التامل والاستبطان، التفلسف والتفكير، الاضافة والابداع، الموت والحياة... أقول : إذا كان الشاعر الكوري منذ القدم قد عَلَم بهذه العلامة، فإن في ذلك شيئا كثيرا من المعقولية والانسجام، لأن الشاعر، في القرون الماضية، كان لا يرى أبعد من الينبوع والبئر والعش والربيع والمطر، ولا يسمع أكثر من الرعد والتغريدة والزقزقة، ولا يشم أكثر من عطر الأزهار ودخان النار، ولا يلمس أكثر من طين الجدول وجسد الشجرة وأوراق الخريف المتساقطة.

لكن الشيء المدهش — والذي هو ربما أكثر دهشة من سابقه - هو أن يستمر هذا الالتحام الفريد ما بين الشاعر الكوري وطبيعة بلاده حتى في القرن العشرين، فلم يغادر الشاعر ينبوعه وطيره ومطره وجبله وزهرته وبئره في قرن العلم والصناعة واكتشاف الفضاء، والحروب الذرية والليزرية والكيمياوية والجرثومية ، والمال والدولار، والصراعات ، والاختناقات والتحديات والاتصالات التي صيرت العالم قرية صغيرة كما يقولون.

لقد بقي مخلصا لجمال الطبيعة ورموزها العديدة حتى أصبحت الطبيعة عنده الغاية والوسيلة معا، هي الجمال بذاته، وهي، كذلك ، من يدعو الى الجمال حقا وصدقا دون أدنى ريب. هكذا سنرى الأزهار في قصيدة الشاعر (يو شيهوان) تتألق في عيون الطفولة أحلاما عذبة مليئة بالألوان البهيجة الفاتنة. ونرى البئر في قصيدة الشاعر (يون تونغ يو) مرآة الشاعر الباحث عن نفسه ومعناها . المتلمس روحه ومنكرها، الماسك بسرها طيرا أسود في ليل أبيض، أو طيرا أبيض في ليل أسود ولا فرق. ونرى زهرات الفاوانيا في قصيدة الشاعر : (تشوتشي هون) تتساقط من سماء حمراء على معبد يقف فيه صبي يحمل الأسماك الخشبية في يديه وهو يغالب النعاس والتعب، كما نرى زهرات الأزالية في قصيدة الشاعر : (كيم سويل) تنتظر الحبيب ووصوله واقدامه ، فيما تشرق شمس الشتاء في قصيدة الشاعر : (تشو بيونغ هوا) مليئة بالذهب والدفء والبهجة والطمأنينة.

هكذا تصبح الطبيعة بألوانها وبهجتها وأمومتها الحقيقية، العميقة ، البسيطة هي ملاذ الانسان وهو يتبدد في عالم الحرمان والارتباك والتعب واللاجدوى والأحلام المغيبة أبدا.

الأزهار

يوشيهوان

جاء الخريف ، ومن مكان ما يجلب الأطفال
بذور الأزهار الى البيت.
يحصونها ، يرتبونها واحدة بعد الأخرى:
البلسم ، عرف الديك، عصا الراعي،
تألق الصباح.
وبعد الواجب البيتي

★ مترجم من العراق.

يستعدون للنوم
ولكن حتى في الفراش يتحدثون
عن البذور :
لو كان عندنا حديقة لنبت
البذور.
خلال ذلك يتعمق الليل
وعندما تغطيهم أمهم بحصران
القش
تلك الأزهار المسكينة المتعبة تغرق
في النوم
حيث تعانق كل واحدة سرير
زهرة خرافية.

صورة شخصية

يون تونغ يو

أطوف حول سفح جبل ما
لأبحث عن بئر مهجورة
بجانب الحقل وأنظر فيها دون
كلمات.
في البئر كان القمر متألقا ، الغيوم
تسير ، السماء ممتدة،
الريح الزرقاء تهب، والخريف كان
هناك.
كذلك كان شاب ما في البئر .
كارها هذا الرجل انعطفت بعيدا.
ولكن ما إن مضيت حتى أخذت
أشفق عليه.
عندما رجعت ونظرت في البئر
ثانية ، لم يزل ذلك الشاب هناك
بدأت أكرهه مرة ثانية وانعطفت
بعيدا.
ولكن ما إن مضيت حتى بدأت
اشتاق إليه.
في البئر كان القمر متألقا، الغيوم
تسير ، السماء ممتدة،
الريح الزرقاء تهب ، الخريف يسود،
وشاب يقف هناك.

يوم من أيام الشتاء

تشو بيونغ هوا

ما بين أغصان الشجرة العالية تشرق
الشمس مثل ثمر البيرسيمون
الأصفر في السماء الرمادية.
سأنهض قبل شروق الشمس وانتظر
شمس البيرسيمون
الأصفر لتتسلق السماء الشرقية تحت
شباكي.
أجثمت غرفتي عاليا مثل عش
الغراب.
تنسل الرياح الباردة الى غرفتي
حيث أعيش وسط قشعريرة الشتاء.
يؤشر المحرار درجة ٣٧ تقريبا.
أنا أعيش على دفء الشمس.
أنظر الى الشمس المشرقة من فراشي
الذي جثم مثل عش الغراب وقد
تدثرت بلحاف ناعم.
مثل صورة زيتية ملونة تعتلي شمس
البيرسيمون
الجميلة السماء الرمادية ما بين
الأغصان الطويلة
ساكبة حرارتها فوق جسدي.

المعبد العتيق

تشو تشي هون

مغلوبا ببهجة مختلسة
صبي مذبح
والأسماك الخشبية في يديه
يغلق عينيه ويهز برأسه.
بينما اميتابها وبودهيساتفا
يبتسمان ، يبتسمان دون كلمات.
وعلى امتداد التخوم الغربية
تحت السماء المحمية الحمراء
زهرات الفاوانيا تسّاقط،
زهرات الفاوانيا تسّاقط.

الأزالية

كيم سويل

أنت سئم مني
عندما تذهب
سأودعك دون أن أنطق بكلمة.

سأجني
الأزالية فوق جبل ياك
الأزالية المشتعلة ليونغ بيون
وأنثرها في طريقك.
امش بلطف رجاء
خطوة خطوة، بنعومة
فوق أزهار الاخلاص.
أنت سئم مني
عندما ترحل
لن أنحب رغم أني أموت.

- البيرسيمون : شجر ذو ثمر أصفر.

- الفاوانيا : نبات ذو زهرات كبيرة حمر قرنفلية أو بيض.


لوحة للفنان: عمرو وهبي، مصر.

الأنبياء في الخارج ينتظرون!

آمال موسى *

نرحل من بعيد
الى جدة بعيدة
أنبياء، نحوّل الكرة صراطا مستقيما
كأننا معاصم بها تطوف الأساور
وجوه،
تزيد في انتشارها أطياف الأحبة.

نمشي في الخطوة أزواجا
تاركين ثالثة ترضع التراب
ندخل كوخا
لا يتسع للأنبياء معا
فيه جدة تترقب نومها

يا أيها البدن المطمئن
فجر في الراحتين ماء
ليشرق الخصر.
آخر النوم ساعة
وقضى معي سهرة في الأسئلة
تأخرت يا جدتي

كوخك كان بعيدا
وبين خطواتي تصالحني الدروب.
سبقني الزمن إليك
فصار وجهك لقاتلي مأوى

يا إلهتي
إنني أموت في السؤال مرتين
تعبت من الموت
وما أراحتني طمأنينة الأنبياء.
فهل أنت مثقلة بالتيه
أم أني بعد لم أفقه صياغة السؤال.
ما هذا البرد الذي ينهمر
إني أسمع الرعد في الأطراف
يتوعد عناق الماء بكرات القطن
يهددني بموت أمي

جملية أنت
ومرعبة
ولا أشبهك إلا في الرعب!
يا سيدتي ،

* شاعرة من تونس.

لم نأتي مكتفين بأعيننا
نرحل متسولين الماء من العيون.

لم ما هو آت أعيشه الآن.
لم الزمن يترك كل الأعداء
يكسرون التماثيل
يمنعون النجم من أن يبلل بنوره مريم
يخلعون غرف حبنا

يقطعون أفكار من أحب
ويجعلون رأسي قبرا.

لم أزرار الغيب
على كل «عزيز» عزيزة.
لم في هذا الكوخ
تتعرى أحوالي

تتساقط الكتب
هل نحن يا جدتي
واحد أم كثر
ومن للآخر يحتاج أكثر
الملتفون حوله أم الذي حوله ملتفون
من الأكثر دهشة
الأنبياء أم الشعراء
من رتب الكون
أم من نصب الأطفال خلفاء.
يا جدتي
حرريني من شروري
حرري

ذاتا مباركة!
يا أيتها الربة «فاكا»
تكلمي
خبريني عن آخر حفل للتضحية
عن حيرة بددتها ترنيمة الخلق
إن «آجني» أقسم بحرق الكوخ
فماذا يا جدتي أقول
والأنبياء في الخارج ينتظرون!

آدم

بلغ الأربعين في نصف الهرم
لامس كرة من نار.

غمرة التراب من الماء الى التراب
أسكنته العنكبوت بيتها العلوي
ونامت في الضباب.
فخرج نبيا في عربة يجرها الغاوون
يرسم الدهشة هلالين تحت جبين حواء.

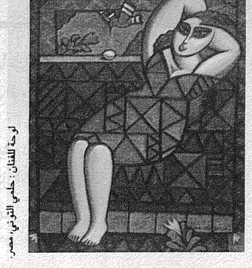
الكرة

كل الأطفال يحبون كرة القدم
مرة يتخيلون الكرة رأس كبير القرية
ومرة رسولا،
أعطاهم صفرا أثناء الدرس.

وحين تناديهم أمهاتهم
من شرفة الطابق العلوي
كل يعد
كم دلوا يكفيه لغسل الساقين من ذلك الدم!

من ديوان يصدر قريبا بعنوان (خجل الياقوت)

لا شيء قد يتأخر


لوحة للفنان: حلمي التوني. مصر

هكذا أبدو.

فوزية السندي *

أعرف ،
مثلما تيقنت دوما من مرام الفراغ
وهو يصطف عاريا إلا من زحام الغبار
أن لا أحد قادرا على درء خدش الشك
ولا المضي كما حرفة الجسد حثيثا لصد الكفن
ولا النهوض بلسعة الحدس: بما قد يحدث له
أعرف ،
لذا أتناسى كالوريثة الوحيدة
لمغبة كل هذا الهدر:
هبات تتكدس حولي
وليتها تنهب جسدي
لئلا تنساه الأرض.
بلا مبرر تحيا
ما يحلو
لتلك الحياة.. داهية الكوكب
.. ذاك اليتيم الذي يرتجف
في مجرة تلهو به عنه،
كرهينة تجتاز طلقة الأمر
تترقب حال الرحم أوان الطرد
ما إن تضع طراوة الروح على منضدة للبياس
ترص قدمين هلوعتين لطريق يخلو منك
ترضرض عضلا لا يشفى بك
تجتاح ما يعربد بهوى رئتيك
حتى تتذوق على مهل شراهة البشر

و هم ينضدون المهاد اللئيم ليحتويك
عندما تلتهي كالأعمى بعبور حديد يلتذ بسهوك
لك - بعد وقت مرير يشبه صهوة الماضي وحاضر العتة
لئن يصل مستقبلا غفيرا باللؤم.. أعني ما يشبه عمرك
الذي ضاع على صمت منك -
إلى أن تلثم قبرا يتأرجح بجثة تغامر بهدأة موتك
و تلك الحياة تكاد تثمل حد الهواء بما اهتواك
بلا مبرر أيضا
.....
تتشفى بك.

وها أنا مثلك
أتلفت جنحة النظر
وأنا أتلفت كالضريرة بما عداي
كل وقت يطل ليتأوه ويسري
فاسحا قساوة السيف لغيره
أظل مدلاة من وهن نافذة للشنق
تفغر صوتي لقتل قريب،
أراه - سحقا - يتنفس ما تبقى مني.

هل تعرف كيف،
للغزالة هاوية النحر
أن تتهيأ بعنق مائل لغيلة القنص
وهي تنشق بين
عذوبة النهر وجفلة الانهيار
هل تعرف كيف؟

---

* شاعرة من البحرين.

إذن إصغ لخطو مات قبل قليلا
حتى قبل أن يداهمه الموت
هكذا كل كيد:
صباحا أدفع عنف اللحاف
أخلع عذر الليل عن سر يسارر قهوتي
أكثر بيدين عاريتين مرأى الضوء
و
بعينين منزوعتين كما روحي عني
سريعا أرمق عماء الغرفة
وإذ بها تبكي

أما الماء البارد
أترك رأسي ليتأسى به
فيتحدر على جسدي
ما يشبه الماء لو تاه
مهشما ومهزوما
بلا نداوة كعادتي به.

كلما حاولت الجهل
ساررتني الجهالة
لأعرف القليل عما يحتمي بي.

بكاء الغرفة كان عليلا
ها قد .. رأتني.

ما إن تخثر هطل الألم
وحدقت في فجور الملح
حتى جنت وجنتي.
ترنحت كل مهاوي العمر
بين هتف الجمجمة وحتف التراب
بين حياة لا تعني الموت وحتم يشبه الحب
بين الأنا آن الرغبة والكيف عند المفر
بين حيرة الما بين
احترت .. فصرت
كالطليقة أدفع القيد نحوي.

أخافني،

وأنا أرمم صيت التذكر
أحصد رعب عتبات الطفلة
أرشو فتوة الغدر لغد آخر غيري
أؤجل العائلة لقفص بعيد
أساير سحل المنحدرات وهي تزف
حدودي لنتوء ينزف ورد الوريد
كقنديل أعمى أخفت
كل ليل خجول بالرحيل
لأدفع الحبر بعيدا عني
أزفر : آه .. وأخرى
حين .. أخافني
وأنا..
أقتفيني

مرة ، ذات تعب عميق
ألمّ بيدي
نزعت الميل عني
فملت بعيدا عني
قرب ظلك
أستوي شيئا آخر غيري
قرب ما أستوي
تنهدر غديرا كظلي.

مثل وكر البراري تتبدى لي
فأهرع كسحابة ضلت عناق البرق
كأرنبة هابت غفلة الفتك
أنهمر من سهل لآخر
لئلا أفقد محو خطوك
ولأصعق قلبك
ما أستوى من ملاذ هادر
كل هداية لا ترهو لما بي.

جسدي كما الغابة
محتل بضوار لا ترحم
غير شأن عزلته
أن العواء آخر الليل.

مرارا شئت الرحيل
الى أين.

عيني كورقتين
ممهورتين بحبر يدور
ومهدورتين لبياض رحيم يكتب
وما الجفنان غير انحدار الأمل
كل يأس يتلو الليل لئلا يتأخر.
أحب نافذتين
تتوسلان نفاذ الكون
وتعترفان، وحدهما
سرا بوطأة لا تعرف غير عينيك.

حين يئن الناي ليسمو
يرف وتر الكمان
بحز عصا كالملائك ترسو ليرأف الحزن
تهل الحنجرة بما تبتل من جنون الحب
حين أئن - وحدي - لأصغي
بصوت مذاب في فضاء الله
تكون أتيت.

لا شيء:
لا يمل كما ندبة الجرح
لا يأتي كسأم المستقبل
لا يغفل مثل رنةالألم
لا يكف كنهدة القلب
ربما تأخر
وأنا مسجاة
أتهجى نهاية جسدي
وأبذل البكاء عميقا
لروح تبوح ولا تأبه
كالشعر ..
ربما قد تتأخر
لكنها .. لا تنأى
مثلي عني.

قصائد


لوحة للفنان: علي حسين، سوريا

مرح البقــاعي *

الخــاتم

لفافة التبغ الأخير
: كثيفا كنت ..
محفوفا بالشمس.. والحوار

**

أشتهي سمرة شعرك
المرصوف الى قبري
يطعنني بلوز جسدك
في عقر خوائي

**

يا صاحب الوفادة
أيها النير قفازا من نار
إليك إصبعي
قد سقط الخاتم
.. والكلام

**

كواليس

قلبي قطعة سكر
تحت ضربة حافر
مذبحي يترهل
دمي مفترق على طريق الحرير
أتأهب لاحتفال العزل
فيتهرب ..... من مراسم
دفني
أين مثلث صدرك
أريد أن أتمسرح:
أن تفني مائي الفاكهة
وتصهرني أعمدة كاتدرائية
لا أريد لبنفسجي شرفة
لا أريد لشهوتي عباءة

**

أخلع ممالكي عن قوائمها الخشبية
أخنق تقاعسي ، عاداتي، والكتب
أسير الى البر المدجج
بتأهب نرجسيتي القصوى
لا اندلاعي يشهر افلاسه
ولا أروقتي تنكس الراية
أبدا ما أريد أن أتمسرح

عناوين منتهية الصلاحية

- الحرب .. والمائدة
- الطواويس
- المفاوضون الظرفاء
- الفندق
- أصوليون وقرامطة
- أكفان طازجة لليسار
- خيبة .. خيبة.. خيبات
- عسكر ورمل
- فسحة من الحكم للدراويش
- مستوطنون بالفطرة
- سهرة مع كناس النفايات النووية
- خمسة رجال حليقين و(بارمان)
- المحفظة واستراتيجية لص
- نساء للاغتصاب
- الانتحار الجماعي

* شاعرة أمريكية من أصل سوري.

- الولد يرحل خلف الطائرة / الورق

**

واشنطن – وفود – مفاوضات

المنتحـــرون

خرير القوافي.. انطلاق الخيل من اصطبلات الروح.. اندماج الفجر بالغرائز والبائت.. اندلاع المعنى وتخبط الاصطلاحات المحظورة في قنينة.. حيلة البهلوان على منعطف الرسالة ..إلحاح المذياع وأنباء حول انقطاع المصل عن الملاهي العامة:
- يموتون غرقا حتى لا تقهرهم المسافة.

**

- شرفات بيض والقلب أعمى، أين المستقر أيها المتمرس في سلطة الكلام والدوائر...؟!

**

لقد أتعبوا الحصان

**

- جنازة من هذه؟
- جنازة الثورة!
كلمات بليغة : (دفن الثورة)

**

المنتحرون يغنون لأنفسهم

**

إنها مأدبة فوق بركان

**

آه

فرقتنا الأحابيل
أيها الطغاة
سقط بؤبؤ الوقت
في قفاز المنفى
واستعار الثلج من دمي
قبعة الغانية

**

فرقتنا الطبول
يا قلبي الأعزل
راياتك بيض
والعنقود ولد!
أجول في ساحة الروح
والعذارى عقد المدينة
آه يا بكارة الاختلاس
آه يا فجرها تلك البلد

**

تعبئة عامة

هذا الدوار
فاقة الروح
الناتيء في الغرباء
الفاقع من العزلة

**

نحوك احتمال الأحمر
والأسود
فيكون مقهى على الرصيف
ويكون قلب نصف نيء

**

هكذا نحتال على الباهت
هكذا نغرر بالوقت
هكذا نقمع الغثيان
هكذا نجور على الوضوء في اللحم:
فيكون انتهاك اليابس
ويكون نفير الكؤوس

**

باريس .. مقهى على الرصيف

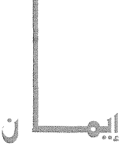
صولجان

نظيفة من الذكريات
مترفة بالفظاظة
مقصوصة الأهداب
عارية الفاكهة
هكذا..
وقت أحمر للحزانى
وآخر قائم للوليمة

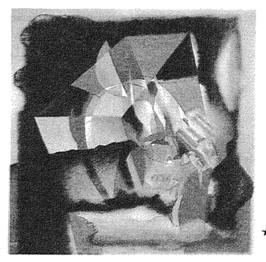
**

مرة كالحب
بائدة كالرمل
مخطوفة كالجريمة
هكذا يصفعني المارون بصولجاناتهم / الأفعى
هكذا يردون على شهوتي الغطاء
هكذا يستحضرون زيت الراحلين
كي لا أمـــوت
ابتـــزازا

**



إيمان



ابراهيم بن سعيد الحجري *

استهللت الرحيل
أيقنت الغياب
رحلت حيث يدفعني الوقت
.. متاهة العبور
أعود أللم بعثراتي الأخيرة على الورق
بعد طول فراق
ألقي خطبة حماسية للوداع
أنشر الورد
على فتيات أعجبن بي
أضع ملابسي في البحر
وأغلق الحقيبة

■■

حمدا على السلامة .. هل وصلنا
نعم .. نحن لم نرحل بعد

■■

أقدم تقريرا عن صورة قلبي
أمرر يدي على الغابات
تجرحني الأحراش
.. تلدغني الأفاعي
أمرر يدي على رؤوس الجبال
يشققنها .. تعلو حمرة الدم النصل
أمرر يدي على الصحراء
يهلبها الرمل.. وتشويها الشمس
.. تبيض
أغمس يدي في البحر
تتعلق بها أسماك قرش
وحيتان جائعة
يحرقها الملح الذي ترسب في الجروح
بعدما تغلغل
أبحث عن برواز مكسور
أضع يدي بداخله
صورة مبسطة عن قلبي

■■

من يموت
لا يستطيع الصراخ
.. كنا أصبنا بالصمم لو ..
وأنت تصرخ حيث لا ضرورة
ما الذي ..
فلنقل : حسنا ما الفائدة
فأنت حيث لا ضرورة بتاتا
تصرخ
«ها هي»
وأنت ممسك بيدها ـ الحقيقة ـ
لا ضرورة لذلك
كلنا يعلم السماء أين هي
أجبني الآن
ما الذي ..

■■

آمنت
بعد كثير من التعب .
المتاهة
استلقيت على الفراش
يدي في يد امرأة
تنفست الصعداء
لقد نجونا

■■

★ شاعر من سلطنة عمان.

قصائد



منحوتة للفنان: هادي عباس، العراق.

نبيل سبيع *

تخوم

أين حدود العالم

....

لمجرد أن أفكر في ذلك، أدرك حجم المعرفة
ألجأ لتشكيل آخر للسماء حين أنظر إليها من مكان مختلف
أقدم تنازلا
أقدم تنازلا لأني في المكان الذي لا مكان تحته
لقد رأيت امرأة تقود عشرة من الرجال بمؤخرتها
أستطيع الآن أن أجزم
بأن الحياة مؤخرة عظيمة في جسد مجهول
يقول السياف :
ليست المسافة بين الرأس والصدر
غير هذه التي تعبرها يدي الى مقبض السيف
تقول الضحية:
بل هذه التي مضت
لقد عشت عمرا ليس بالقليل ، ومشيت طويلا تحت المطر
وتبللت من ثيابي حتى أحشائي، مع أني كنت أحمل مظلة
لقد سمعت بشرا يصرخون
أوه
لم يكن ذلك غير صراخي
لا يكون أحدنا غيره
أخصر الطرق الى إحداث نجاح، الاعتراف بالفشل
أنصت لي
كلما كنت أقول كلمة
أردف : «أنت انعكاس لي»

....

لقد أضحكني ذلك الغبي
«إذ كيف يمكن أن أكون انعكاسا له»
بكل بساطة
ولكي يقنعني بأنه فهم ما قلت
موافقا ، حرك رأسه:
«نعم .. نعم ..»
مع أني شتمته
ابتسم لي
ابتسمت
ضحك

....

حسبني سأظهر أسناني ثانية
ربما هي المرآة
لقد رأيت وجهي في ماء صاف
رأيت وجهي في ماء داكن

....

«أوه، لا ، عليك أن تكفر بذلك»
الكأس فارغة
مملوءة

....

مملوءة برغبته
أرفس الهواء حين أحس بأني ظلمت
سأظل هكذا (   )
أرفس
أراني قادرا

* شاعر من اليمن.

على ابتلاع كرة كاملة
حين أجدني عاجزا عن ركلها
وصفني أحدهم بالغرور
لمجرد أني ابتعدت عنهم
....
«أمر مشروع أن ترى الآخرين
من المكان الذي أنت فيه»
لا أستطيع أن أصف أحدهم
بقولي : «كريم»
إذ ما من أحد عرفته
إلا وكان يعض أصابعه حين
يدفع
لا أستطيع أن أؤمن بالنور
وأكفر بالعتمة
«العتمة نور آخر بطريقة أخرى»
لا أجد معنى لكل هذا
....
هل علي أن أؤمن بما لا أدرك

فواصـــل

كأنما أنت حبل في جوف طبل
بشر
غيرك؛
وأنت
حبل
يتدلى
في جوف طبل؛
يخصفون الهواء الشاغر حولك
بأصابع مدهونة بشحم الغائب
وإبر نبتت فجأة في عانة
بشر
غيرك؛
وأنت
....
يسيلون من معدن العربة
خالطين أقدامهم بفتنة الطين
ورؤوسهم
كأنما
دخان
مدبوغ
تتصاعد في أنفك
بشر
غيرك؛
....
....
قصب
آئل
الى الماء
كأنما
من خلاله
تنظر
الى الرذاذ الممزوج بموسيقى أول
الخلق
حيث ترى الى الأستار العظيمة
شفيفة تخفق في الماء
الأستار العظيمة والمراكب المصرورة
في زغب الشمس الأولى
المراكب المحملة بالبذور والنعاس
على خوار بعيد / مشقوق كنسيان
تطفو
كلمسة وثيرة
فيها كائنات تسيل في المرايا
الى بلغة المعدن
تلتهم جذورا نائمة في جوف خامل
وتنام

الكأس مملوءة

خذا كأسا؛
املأها بالماء
وازعم
أن هذا هو البحر كله
خذ وردة؛
أذبها في الماء
وازعم
أن هذا هو الحب كله
خذ شوكة؛
أغرزها في الماء
وازعم
أن هذاهو الموت كله
خذ دما؛
علقه في الماء
وازعم
أن هذا هو التاريخ كله
خذ عود ثقاب؛
أشعله في الماء
وازعم
أن هذا هو الشمس كله
خذ حجرا؛
ألقه في الماء
وازعم
أن هذا هو الكون كله
خذ مرآة؛
أكسرها في الماء
وازعم
أن هذا هو الاله كله

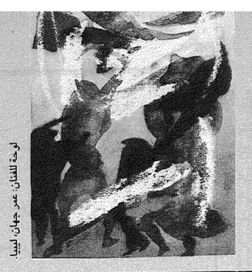
وحتى البلغة ص!

لم يحدث
- أبدا -
أن سقطت السماء
مكسورة على الأرض
لمجرد أن أحدهم
قذفها بحجر

المصادر :

القوس: حدثني الآئل إلي عنه أن مخفورا به مط الهواء بين يديه ثم كسره كالقصب، وأعلن للجمع أنه ...... ◄——

السهم : .... وحتى بلغتي، - بلغة الريق فيه، - بلغة الملح في الأزرق، - بلغة الحديد المنقول في أعصابي على عربات مدهونة بزيت الـ ـغامض، وأكتاف كأنما دسر تنبت من خارجها الى داخلها أو زلازل تغيب في خرقائها. (البقية ص !)....◄—



لوحة للفنان: عمر جهان. ليبيا

رفيف الغبار

صلاح بوسريف *

الهواء الوحيد الذي نثرت دكنة هذا المساء
علي أريجه
لم ينتشر
ثمة عطر يمر خفيفا
يرج نبضي
وقلبي
لا يفتأ يخفق
ليس لي ما يكفي من نبض
لأشرب
ضوء
هذا المكان
أو
لأضيء فروجا
من
عتماتها
خرجت أصابعي
ليس لي
غير هذا الحبر الذي
من صبواته
خرجت
نداءاتي
خلف هذا الهسيس
ما بين غمامتين
كانت نداءاتي تقيم لم
أهمس بشيء
وكنت
كلما
أرقتني نجمة
وصارت نبضات قلبي ندية
رأيت الى الأفق

واستويت
قلبي فيه شيء
من نزوات الشعراء وغواياتهم
هل لي
أن ألحم كسور هذه الغوايات
وأطوي الأرض
في
برزخ أو
برزخـــين
يدي
وحدها ترسم في نزواتها
دبيب الحبر
لا فرق
ما دامت يدي تنصهر في
مهب
النداء
هل لي أن أقف بين نخلتين
أشد ظلهما الى بعض
أجبر الغيم أن يرسو في رحاب
هذا الظل
لأنني
وأنا
في
موقفي هذا
لم تكن الأفياء تستهويني
لأن قلـــبي
لم يكن طيعا
لم يكن يرضى بما ترتضيه الخليقة
من
غير وضع النافذة
من أتاح لهذا الضوء

* شاعر من المغرب.

أن
يشرب
رفيف الغبار
ويمرح
عابرا
نخب أسراري
صباحا
كانت تطرق بابي مسارب ضوء
بها
كنت أرمم أوهامي
وعلى الجدار المقابل لأقصى انكساري
كنت أعلق قميص النوم
وفي ثنيات معاطفه
كانت تنام
أحلامي
جسورة هذه النداءات
ليس بوسعي أن أتهاون بين يديها
أو
أتركها تمر
دون
أن
أململ
أصابعي
أو
أجهش تاركا
على جبهة الغيب
بعض
آثار
عبورها
يدي
لا
تبيت
في
غير مهب
فهل يدي
حين تلمس شيئا
يدي
سأفترض
أن كل جوارحي تتصادى
وأن يدي
من شقوق حبرها
يخرج
هذا الضوء الذي
به تصير الأرض أنثى
والغيم
يصير نداءها المؤجل.

يفتح شرفة صدره الموصدة ..
يتنهد ..
يتمدد ..
يراود لحظة هذي،
هربت من مفكرة الحداد..
يفتح شرفة صدره..
فيأتيه المساء سورة من جنون،،
ويفجج بين الضلوع ممرا ،،
لتعبر أنداء التي واعدته بانحيازها،
للسنابل..
والجداول ..
والمطر
يفتح شرفة صدره ..
يتردد ..
يتودد ..
يحاول تفجير لحظته المثخنة ..
يلبس أناقة قلبه ..
ويستصرخ كل الشبق..
فتقفز تفاصيل عشقه نحو جنونه الرؤيوي ..
ترتعش الكلمات في صمته المحترق..
تنذره أصداؤها للشوارع التي تشتهي،
ترنح خطوه المنتشي..
فيفتح ضفة جرحه، في عناد
يتجدد ..
يتمرد ..
يخط أولى حروفه التي لم ترتسم ..
ويعلن تواصلا قاتلا،
مع الطريق على ناصية الحلم
يرسم نجمة .. أو نجمتين..
ويحبس كل الفضاء في صدى أغنية ..
يحول ليله ، قبة للشهوة المرتجاة ..
ويوغل في سهو الغبطة ، حتى الغرق ..
يؤاخي الهواجس .. بالمتون ..
ويسأل،
هل يسافر عاريا ، في المتاه؟

★ شاعر من الجزائر.

سورات عاشق أزمن فيه الجنون

عبيد نصر الدين *


لوحة للفنان: سعيد أبو رية مصر

«يرتد الصدى، من أقصى المحال».
فيستسلم لاضطرام الرغبة في أناه ..
يترصد غيمة متوسدا فاصلة
ثمة في القلب المشاغب همسة
تشرد النبض ولا تقال ..
ثمة أسئلة قاتلة ..
وثمة أيضا، على الرصيف المرتجى،
سيده..
ينهار أمام بوابة دفئها ، جوعه السرمدي ..
يجثو حين تسنده الصدر . لاهثا..
لا يشبه الطفل،
تهدهده أحضان أمومة حانية .
لا يشبه الوردة في الآنية ..
يغسل - كي يصل - الغبار
مما يسيء لذراته المترامية
يلبسه ثوبا من النمش المتلألىء في وجهها..
ويهتك ستر الازار..
يبكي عمرا أخضر قد مضى..
ويتهجى ما تبقى ، مرثية ..
ينتعل الغواية ، عله يستكنه
حياد المساء بأفقه..
ويسترخي في لظى البوح،
آهة واهية ..
يهذي ...
ويقبل كل الحصى في دربه ..
يسمي بلادا ، ذاك التأوه القادم
من تباريح النخيل العتيد ..
ويذكر خيمة جده .. والفرس ..
وسيفا تأبد غمده،
فأزمن فيه الحياد ..
ركب الغواية ، أجنحة..
سد شغور النهار بحلمه..
وتوهج يرشق بالكلام الجميل،
زمان التنابز بالأسلحة ..
اقترفت عيناه ، مغازلة السوسن في العلن..
فتشرد ، حاملا وزر الحدائق التي بادلته الحنين..
وهو العاشق في شعره .. والحياة ..
منذور منذ الولادة ، للمحن ..
مرت الحبيبات بعمره كالندى ..
فتح الشباك للغوى..
فاكتوى ..
وتألق في جمره، كالصلاة..
أشعل أيامه ، لحظة .. لحظة..
وأوقد كل فوانيس المدى ..
تحول شاهدا ، على أوجاع أمة متعبة ..
أمة أزمن فيها الوراء ..
فأسلمت شمسها، للذاكرة ..
ولأن المغول الجدد ..
قذفوا المحابر، في مهب الدجى..
وسموا اغتصاب الورود.
انتصارا للحدائق ، في جراحات البلد..
سمى الجنون، شعلته ..
وسماه، لغة
تحيل البحر الكبير ، فراشا .. أو جسد.
وحين كتب ..
لا ... بل حين اعترف..
خانه الحلم الذي أرقه .. وابتعد ..
فعلق في الممر الى الروح ، شمعة مطفأة..
تمتم بضعة حروف ، مبهمة الصدى ..
وتوهج محتفلا بالعتمة ،
حتى انخطف ..

الخروج عن النص



لوحة للفنان: حسين جمعان، السودان.

فــؤاد قــادي *

في قلب رجل/ رجل ميت
وفي قلب امرأة مقبرة
عيناها في عينيه
وعيناه في المقبرة
.../
قبل هذا كان يمشي
متخفيا بالغيب
يفشي سره في سره
مرتديا نجمة
يركب صهوة الاخفاء
يجمع النوارس
يعدها
يحزمها
ثم
... ويوزعها في البحار
كان مثل طفل/ مثل البياض
في قلبه شيء مثقل كالتهاليل
قبل هذا
كان يهيىء جسده بتمتمات
يتخطى البياض/ البياض

لم يفهم سره إلا أنا .. وهو
يصلي في سره صلاة لم يفهم سرها
إلا هو
والطيور التي لم تغادر نوافذ حلمه
قبل هذا
كان يهيىء نفسه للعب مع الكبار / والملائكة
ويسكن في قلبه كل شيء
كل الفرح
والحزن
ويختزن الدموع / كي يسقي زنابق بياضه
يخشاه المكان إذا مر
ويخشعه
لم يفهم سره إلا أنا .. وهو
والملائكة
وربما !!!
قبل هذا
في قلب رجل/ رجل ميت
وفي قلب امرأة مقبرة
عيناها في عينيه
وعيناه في المقبرة.

* شاعر من الجزائر.

بعض من هواء

طالب المعمري *

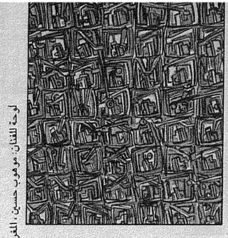


لوحة للفنان: جبر علوان، العراق

عندما أعود الى البيت
والخطوة بوصلة الطريق
لا أحد
إلا جسدي المرفوع
بإنحناءة المشيب
وقد تركت ومضة العين الأولى
في دهليز الشمس
معتقة بحرقة المكان
وانسحاقه الجارف
في رومانسية القمر.
لا أحد .. ربما أن عيني
لم تر أحدا.
أو إن الأشجار تشابهت حينها
وكنت الوحيد والخطوة تسبقني
الى شفرة الحنين
أرى دمي في الكأس الأخيرة
مشبعا بنبيذ الحرية
والهواء المنسكب
من سخام المدن الجديدة
وقد تعلقت رقبتي بين
سياجها
والصوت يكتم حبر الكلمات
التي لم تكتمل عباراتها
والحروف تتراقص في شبح المشهد
محاولة ضبط جنونها النابض
بالحياة.
أرى أجسادا
نسيت ظلها
وتعلقت بشعرة الرأس الأخيرة
وهي تنسحق في مشهد راقص
قبل أن تذوب
في ماء اليوم الذي نشربه
ليجري في المواخير.
وحيث الأمكنة غابة الانسان
فريسته المتوحشة
ينغلق المكان
بضيوفه العابرين
أرى صوت حلم
راسما على الجدران
موسيقى الحتف الأول.
بشر مندلقون
من خط الاستواء
يطفئون لعنة الشمس
في سحابة الشمال
يعلقون أنفاسهم على الباب
ويدخلون أجسادا
دون خرائط
من سحنات شعورهم
المتدلية
ليل طويل ينتظرهم.
كنا معا
نسرق الليل من مخدعه
وفلينة الشارع تكنس فوضاهم
الناعسة هناك.
وحيث انه الليل المتكرر في عتمته
وأنا الغريق في ظلمته
الغريق دوما

مانشستر - بريطانيا ٢/٧/٩٨

القبرات



لوحة للفنان: موهوب حسين. المغرب

حسان عزت *

لا تجيئين فأطلع في مساء
مساء الياسمين
وأطلع في صباح
صباح البحر والثوب على غصنه
طيرْان طيـرْان
على منقاريهما صرخات الحرير

صباح النيلوفر
وكانت شمس على يدي
على يدي
ألف أخت تترك أمها
صباح ما يرشف القهوة
في عيون الذبلان النعس
أقول المدينة
تطلع الناس والدروب الى البحر
الزغللات الجموع الى البحر
صباح البلاد السعيدة
في ثغر ضحيانة شاغلت أمها
وإن رف النارنج
وشعشع القنصل
وتحركت ستائري
وفتحت نافذة قلبها
دخلت نسمة بالخدر

من حر قلبي وهيأ لعشقه
الليمون أزراره
التفاح حمرة الخد
الفاتن بكرة الألحان والقد
قالت ما بك
قلت ما بي
قالت بك
قلت بي
منك بكيانة شقت الزنار وقطعت طوقها
انفرط الخرز وأرعش النبض
ومن تترك الأهل في عتمة
وتدخل على النهد فوّاحة
وما بك
وما بك
هزّت دمي فأينعت في خيفة الغريب
قلت أمضي الى الله .. قلت أمضي الى هدأة في
الدروب
أدخلت روحي الى مخدع الروح
خرز في دمي في دمي
حلمة في فمي
شامة وحال
ومن حاذر اليوم عن أخته
ما حاذر الليل
يارب ما حملت صنارة الوقت بي

---

* شاعر من سوريا.

كأنا الخلايا وماء النهيرات
نار ونار
في قمة الغاب
في اشتباك الوحش
صرخة في البعيد
عراك على هلة في الهلال
من تفكفك أزرار صدري
وتعشب صدر المدار
أمسك بالروح أودية وتلالا
تئن التلال ويشرق بين دموعي الصدى

يهزني المستميت
تبغمني
تنوء بقطري .. هياي
ثم تنشبني وتموت
غلّت .. غلغلت
مارجتها ومرجت
ندت.. نددت أيا أياي
صحيانة الثأر
غرازة القلب بالمخرز الحلو

ولا تجيئين
السموات من يدي
ابتهال ما نام على اخضراره
نافورة النور بأناتها
في الصالحية وباب توما *
ألف عمر.. ألفان من زوج الكنار
بهار الحس الثامر
الخيزران أفواجه
قمصانه الأقمار والريم
لأجل احتمالك
احتمالهن طلعك
أحول على البعل في أرضه
أحارثها باليواقيت

أساقي قصبات حليبي
طعم في الدم
سمك الوثوب
وعلانة نفضت عن ثوبها
ففاض المسك وشاط السكر اللعوب

وإن اشتعلت بك
وفاح بن الصباحات
وكرت قنادس الجور
واشتعلت بي
كيف أقف عن هاوية لا قرار
الاحراج مزخومة
والسنديان
من هز الزعرور بأخته
فأرخت رياح الجنون
وأرخى لها بالسجود
ولأجل ما خافت وحنت
أوغلت خوفي بخوفها
غفلة الهيت الهيات
والنول في غزله لا يؤوب
آخذتني من دمي وجنت
هيا وجعي
هسهست وجعي
ماء دمي
بغمت يا دمي
جننت بكل صحاري البلاد صحاري المداد المدد
هدهدت طعنتي
واستماتت بحد البلاد
الى طعنتي
إي للا.. لا لتي اللاليات
قتيلي أنت
ولمت بهار جنوني

* الصالحية وباب توما : منطقتان في دمشق تتجول فيهما النساء ويتسوقن



تشكيل : طارق الطيب

من اجل مزرعة الكوليرا

محمـــود قـــرني*

قلت :
يا نجمة عظيمة
فوق روح أخي
اتركي عظامي
للحجرات التعسة في الضواحي
الحظوة لم تكن للميلاد
ولا كانت القواديس - قبل اليوم -
تطحن طبائعنا
بيد أن الطيور ماتت في خيلائها
وانتشر المعددون في التلال والينابيع
هذا مساء يمضي
وأنت مملوءة بالرغبة في الانتقام
ماذا أفعل من أجلك إذن ؟!
العافية مرشوقة كإبرة
في خرقة جوال
وأزهار العالم تنام في أنابيب
أنا منشد الأصابع الصغيرة تحت الشمس
أخذني الشعب نزيلا
في ضحكات الأطفال
هذا الوعد كان من أجلي
مجدت صانعي قفاطين التوبة
وألقيت الفيضان من النافذة

سأقاضي إخوتي الثلاثة
الذين نزعوا عيني
فلم أرهم بعد ذلك في نومي
إنها وحدة مملوءة بالقش والسبات
فكم أحتاجك الآن
يا نجمة عظيمة
وسوف أكون في كامل هيئتي

***

«ستدهن المشافي من أجلنا
باللون الأزرق»
من أجل الخطيب المقتول
من أجل كسارة العظام
ومن أجل الأشياء
التي رحلنا عنها قبل الأوان
انفتحت غرفة المومياوات أمام اللعنة
أخرجتني الممرضة
من إحصائيات الموت
وسرقت الحلوى من أسفل مخدتي
أن أحدّث نفسي
وأضع أصابعي العشرة
في ماسورة الهواء
إبرة واحدة تخيط
وثلاثة مقصات تتحرك أمام الفراغ
بعد قليل سوف تتشح العربة بالأختام

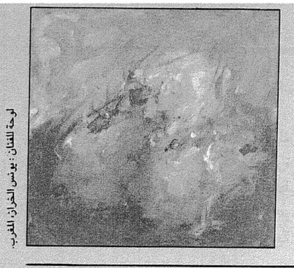
★ شاعر من مصر.

والشهور التي مرت باردة على أطرافي
تعود مرة أخرى
محمولة على محفات سماوية زرقاء
انهضي أمام العلب الملونة
أيتها الحياة القصيرة
أيتها النصب العالقة بجلباب أبي
سـنغادر المدينـة
مع السـلال
مع الأرامـل
سأعترف ...
بأنهم كثيرا ما قاموا بإهانتي
كثيرا ما كانت المدرسة
تنسى مرآتها في أناشيدي
إخوتي المساكين
زاروني بمخطط غريب للميراث
سأنهض قبل تشغيل جهاز النبضات
سأقاطع الغريزة
والعـلم
وكتب التنجيم
سأهتدي فقط بذراعي
وعند مغيب القمر
ساعة ينام الماء
سأغب النهر كله
وأدعو لبدني بالقوة
سأقول للنهر:
«توقف أيها النهر العذب
حتى أنهي موالي»
***
وقفت أمام الحظيرة وحدي
ستون يوما يأتون لي بالطعام
ومواقد الهواء
- ماذا تقرأ؟
أمد حبلا الى الرب
الذي يسكن الضواحي والخيام

عشرون عربة من التراب من أجل
ساعدين
من أجل المرضى المفروشين
على وجه الظهـيرة
كان النهار يهدر بالطبول
يحمل رأسه الى الأعوام الماضية
يبسط يديه على عربة الكوليرا
- ١٩٦٤
تخرج الأعلام من المحمل
من الرمل الأحمر في الطرقات
- هزني أيها الحطاب
ردني الى نبالتي وحمقي
ردني لوثبة أعلى من الطوق
وأشد من قسوة الحداد
تهبط امرأة على مسقط النهر
تغني للمنزل المملوء بالزبد والقدور
وكوميديا الفقراء
تحلم بأن تعود أدراجها
لسيدها القادم من باب الشتاء
يسوسها ويرفسها
ويضرب فخذيها بوشمه الفتان
وضع المزارع حاجبيه أمام اللعنات
نظر بوقار مضحك
فأخذت نقالتي وحيدا
ومضـيت
إنها لعناتي أنا.
الأكاذيب التي تعرفني
وأبدأ بها تقطيبتي كحشرة أليفة
أين أختبيء منها
الضواحي التي أرسلت بغالها
الى مواسم الطحين
عادت محصنة بالملاريا
والدود الأصفر الهجين
مات الصير في الشاب

مات الصير في الشاب
«فتوقف أيها النهر العذب
حتى أنهي موالي»
***
إنها مظنة العشب
الذي يبدأ بجر العربة
فوق قصة حب ملعونة،
مظنة العشاق يجرون بغال الثورة
الى كتب الفيزياء
في ساعة مبكرة
قبل هذا التاريخ
تهادت الأصوات في الشاش الأبيض
الى مثـواها.
اندفعت الكوليرا
الى خفين لرجل عجوز
فتحدث الى ذريته في كبرياء
أشار بإصبعيه
الى الهجرات المتوالية للعدالة
والحروب التي نشبت بين موتى
وأزواج خائنين
سقط الرجل وسط بطانة من
اللحـــم،
وسوف يؤخذ لحلاق عادل
يضع (...) بين جحرين ساخنين
وقبل تلاوة التحقيق
ستنطفيء الشعلة الوحيدة
وهي تعانق جدار صورته القديمة
وعندما يفتحون خزانته
لن يجدوا سوى ورقة صغيرة
يعترف حياله
بأنه لم تعد لدى العدالة ضفادع أخرى للنقيق

* مقاطع من قصيدة طويلة تحمل نفس الاسم.


لوحة للفنان: يونس الخراز، المغرب

قصيدتـــان

جواد الحطاب *

الطوفان

حين ابتدأ الخلق
تقسمت الكرة الأرضية
: الأنهار الى بلد
: والأشجار الى بلد
: والأقمار الى بلد
وتناسانا الأب
وكأطفال ملعونين
تعلقنا في ذيل ثيابه
: يا ابتاه
الوقت شتاء، يا ابتاه
.. ولا بيت
.. لم يشأ الأب ـ ثانية ـ ترتيب الكون
من طين أصابعه
كوّن أرضا حمراء، وأسكننا
فوق بحيرة نفط
....
....
....
من يصطاد لنا النفط بسنارة؟
منذ قرون،
نلقي بالفتيات
.. منذ قرون
لم تهدأ هذي السورات
اسمال بلاد أعطانا الله
ولكنا..
سنقيم تماثيل الجلادين عليها
أسمال بلاد، لكنا
نرفع، كالراية، عورات بنيها
أسمال ..
وبلاد
لا نعرف من أين، وكيف سنأتيها
....
....
....
يوم سحبنا الأرض، قليلا عن بطن الأرض
رأينا النفط: سفينة طوفان
فحملنا، من كل، انبوبين
.. تناسلنا
حتى امتلأ المنزل بالشركات
فكيف سيعرف منا الواحد أخوته
ونحن جميعا أولاد أنابيب؛
.. توهّـمناه
سيركض بالأشجار إلينا
وسيركض بالأقمار إلينا
وستأتينا الأنهار على قدميه
والآن :
النفط، بلا سيقان
ونحـــن..
نرقد فوق بحيرة دم

يوم لإيواء الوقت

* على الاسلاك الشائكة
تعلمت تجفيف الوقت
لامنع الأيام من السقوط، كالأبر
* مثل شق في المساء
تلوح المقابر بمداخنها الطازجة
يا أجدادي المنحدرين من صلبي
يا ثمرة الكسل الداكنة
.. لا تستنشقوا العصافير في النزهة المدللة
ولا تستعملوا الشيخوخة دائما
فالوقت حصى
.. وأنا طباخ الأيام النيئة
من أية براعم استفهام
تسقط ..
حيرتي المصابة بنقاهة متأخرة.
.. وكيف :
أي غراب
يحمل في جناحيه، من الفضة
أكثر مما يحمل قلبي، من دموع
: أصغر حجر في الشارع
يملك تاريخا
أقدم من تاريخي
* أيام من كتان
ومغازل مشحوذة
هكذا نتدحرج
محاطين، باعجاب الأسئلة.

★ شاعر من العراق.

كومبارس



لوحة للفنانة: ثريا البقصمي، الكويت.

ميلاد زكريا يوسف *

أرجوك يا أخي وحبيبي
احتفظ بروحك
لم يعد لدي مال يصلح لشراء روحك
كما أنني حتى الآن
لم أستطع استعمال أجزاء جسمك
التي بعتها لي رغما عني
جربت أن أستبدل أصابعي الخشنة
بأصابعك الرقيقة
لكنني لم أنجح أن أشعر بأصابع حبيبتي
وهي تلمسني لمساتها الحبيبة التي تخدرني
وجربت أن أنظر الى الحياة
من خلال عينيك الملونتين
لكنني لم أستطع أن أرى الأشياء التي أحب
رؤيتها
بل إنني في بعض الأحيان
كنت أرى أماكن وأناسا غير موجودين
وقلبك ..
آه من قلبك
كم عذبني أن أجرب استعمال قلبك
بدلا من قلبي المليء بالألياف
كانت سخونة قلبك حارقة ولاسعة
ولم تناسب الرجل الثلجي
الذي يستأجر قلبي منذ ولادتي
استبدلت ذكرياتي المليئة بالدموع
بالمهرجانات المضيئة التي اشتريتها منك؛
في تلك الليلة التي شربنا فيها كثيرا،
لكن احتفالاتك كانت أيضا مليئة بالمر
وأبكتني
عندما أستعرضتها حادثة حادثة
ومشهدا مشهدا.
وجربت استعمال وجهك الأنثوي
الجميل
لكنني عندما سرت به في الشارع
لم يعرفني أحد
ولم يقل لي أحد من أحبائي،
إنني صرت أمتلك وجها أنثويا جميلا.
حتى النساء اللواتي كنت تحبهن
حاولت أن أجبر نفسي على مجرد
الحديث إليهن
لكني لم أكن أفهم مطلقا بأية لغة
يتكلمن
كما أنني لم أستطع أن أحب طريقتهن في
تصفيف الشعر
أو اختيار ألوان الماكياج والفساتين.
اسمعني جيدا يا أخي وحبيبي
لقد وضعت جميع جواهر أعضاء
جسمك
بين صفحات دفتر مذكراتي فوق أعلى
رف في المكتبة
وعندما تحتاج أن تعود للحياة
ستجد نفسك محفوظة في انتظارك
لأنني أحبك
ولا أحب أن يضيع شيء من جسمك
الذي أحبه أيضا
اسمعني يا أخي وحبيبي
أنا لا أستطيع أبدا شراء روحك
لأنني ببساطة شديدة
قد بعت نفسي بكاملها
لقد حدث هذا منذ أربع سنوات
عندما مرت امرأة غامضة
ورأتني أستعد للانتحار كعادتي
فساومتني على أن تشتريني
في مقابل أن تختار لي بنفسها ميتة
طيبة
وفي الواقع أنني ربما ارتحت
لفكرة أن يكون هناك شخص
مسؤول عن موتي
فبعتها نفسي
والمشكلة التي تواجهني الآن
أنك لا تفهم أنني لم أعد موجودا
والكارثة أيضا
أنني لا أعرف ماذا صنعت بالثمن
الذي أعطته لي المرأة
والمؤلم في النهاية
أنني لا أعرف أين أنا الآن؟
وماذا صنعت بي تلك المرأة الغامضة
بعد أن بعتها نفسي
عندما كنت ـ كعادتي ـ
أستعد للانتحار ...؟

---

* شاعر من مصر.

قصائد



نحت هيرمان نور شتراسن، المانيا

هـــلال الحجـــري *

... إلى عبدالله الحراصي بين نهره واستعارته!

(١)

اشتعلي جحيما
أيتها الأرض
لن ازداد الا عناقا
للتاريخ
ولثما لسرايا الفتح الأول

ويا جبال عُمان
حتى متى
تصلبين هذه السمرة على جبيني
ويا صحراءها
حتى متى تملئين جيوبي بالرمل
وتذرين
في عيني العذاب
هل ستجبرينني على الرحيل؟
لا
لن أرحل
... مزيدا من الارهاب أيتها الأرض
لن أرحل حتى
تسيل عظامي على جبالك
واحدا تلو الآخر
ولن أصطاف هذا العام
على فخذ عارية في شرق آسيا

قد كان ذلك ممكنا
لولا شفتان صحراويتان
تركتهما كحافة كثيب رملي
قد كان ذلك ممكنا
لولا عينان صغيرتان
أرى الحياة فيهما نقية كأول الخلق
قد كان ذلك ممكنا
لولا فقاعات صفراء
أختبيء بها يتيما كل مساء!

(٢)

منذ لحظة السفر الأولى
كنت
ببراءة الطفل
أتخيل أن حمامات الطائرات
مفتوحة على العالم!
فيا أيها الراحلون
هل من لحظة
ألذ وأشهى
من أن ... على هذه الفوضى
من فوق أربعين ألف قدم!

(٣)

لم يبق في هذا الليل
غير كلاب تعوي تضورا وجوعا
وراهب يحذر الآخرة
وسكران يتقيأ في المرحاض
وأسرة
تتصار من عويل الشهوة

وغير ذلك كله:
قمير في السماء
وشاعر في الأرض
يراهن كل منهما على انطفاء
الآخر!

(٤)

يضغط العلب
معلنا نهايتها
كما يضغط الإله الأرواح الى
مصيرها
وفي غضون ذلك
يمضغ وحدته بعتق
كعاهرة محترفة
وهو الذي في زمن ما ...
ظن أنه
قد بلع كل أقراص الحكمة!

(٥)

في آخر الليل
وحدي أنا

* شاعر من سلطنة عمان

من يهوي على فراشه يتيما
كالرمح
اللهم أي شيء
أحشر فيه ضياعي هذا
ولو بحجم سرة
... لا يا إلهي
مزيدا من الحزن
ما من شجرة
ستعصمني من هذا الطوفان
غير
حزني الطويل!

(٦)

في «درم»
معبد القديسين
وطلاب الدراسات العليا
كل ليلة
يرجع وحيدا
مزهوا بحزنه
يأبى أن يمن بنظرة
حتى على البلاط
من له هذا القادم من الصحراء؟
أيقضم أظافره
أم يتخذ الوسادة
زوجة له!

(٧)

قريتي (الواصل)
حصان طروادي
يعدو الى الآخرة دون لجام.
كيف لي
أن أمسك حتى بذيله
وأنا الأعزل الذي إحدى رجليه في الوحل
والأخرى تنوء بكبرياء المعرفة!

ما يراه القلب الحافي في زمن الأحذية

عياش يحياوي *

أريد خاتما، لأرميه في البحر. وأشعل عمري بحثا عنه..
أريد نافذة. أحملها على ظهري، وجدارا يسند رمادي..
أريد امرأة، أدفنها بالغبطة، وحين أعود الى بيتي، يفتح قلبها بأبي..
أريد بابا، حين أدخله أخرج من أضلاعي وتتحدث الجدران عما رأته..
أريد سلة، أجمع فيها النجوم، وأغرس أصابعي بينها لتحترق باللذة..
أريد سؤالا مرا، يهتك عرض غرفتي الباردة كأسنان الموتى..
أريد مقبرة، أعسكر بديدانها على الشاطيء، وأسأل البحر. من أنت؟
أريد شفاها، ترفض أن تكون بابا للثعبان، ومعبرا للحقيقة..
أريد امرأة ورجلا، حين يعبران الشارع، يكون القضاة نياما..
أريد فرسا، يتزوجها الرعد، وتنجب العواصف..
أريد يدا، تلمسني، فيستيقظ الطفل النائم في صدري ويلعب مع قطتنا الصغيرة..
أريد أزهارا، أذبحها، فتملأ بيتي بالعطر، وتذبل وهي تودعني..
أريد حبا، يبدأ بالاعوجاج والصمت ويقسمني



نصفين كما حبة التفاح..
أريد سماء، أكتب بزجاجها الأزرق سؤالي ،
وأموت..
أريد وطنا، انقرض فيها الشيوخ وجذور البلوط ،
لأمشي عاريا كالهواء..
أريد بشرا ، أقتلع عيونهم ، لأمارس مع طفلة
الجيران، لعبة الكويرات..
أريد ورقة ، لأحرقها وأكتب بالنمل حروف
كلماتي..
أريد رصاصة ، تخجل من دموع أمي، وتشن حربا
على الزناد..
أريد جيشا ، يحرسني حتى لا أفنى ، حين تخلع
حبيبتي شالها..
أريد أن أبكي وحدي لتزورني السماء خفية كعادتها
وتهمس في أذن الورود فجرا..
أريد طريقا واحدا الى بيتي ، وطرقا مزعومة الى باب
حبيبتي..
أريد أشجارا ، تكفنني بأوراقها ، وتحمل نعشي
أغصانها ، لأولد مع الربيع القادم ..
أريد صوت الريح، يطرد فراغ غرفتي، فقد تعبت
من الصمت الثرثار..
أريد أن أفهم ، وراء من تجري خفقات القلب، لا
شك أن سارقا مر من هنا ..
أريد برتقالة إذا جاء الصبح لبست قشورها ،
وعادت الى غصنها ، كأن شيئا لم يكن ..
أريد كل الورود والشفاة الحمراء ، لأن الدم في
الحروب لم يعد كافيا ..
أريد إبرة ، أنخر بها خصر الأرض لتسرع في
الدوران، ويصل موعدي مع من أحب
أريد ملعقة ، يأكل بها كل البشر. لتخبرني عن الأفواه
التي لم تدخلها..
أريد امرأة ،، إذا خرجت من المدينة تبعتها الشوارع ،
لتختفي ظاهرة المشي ..
أريد تقسيما جديدا للكرة الأرضية ، أنا لا آخذ إلا
مكان اللقاء الأول..
أريد فكرا ، يسمح للخيانة أن تتكلم فقد طال عملها
في المعارضة السرية..
أريد أرنبا يقضم أزهار كلماتي، لتتوجه الأبصار الى
جذورها..
أريد إبلا تعبر البحر بهوادجها ، في انتظار بر جديد..
أريد مطرا ، لأسقي به مفردات المنجد، فقد تشققت
من القحط
أريد فأسا ، لا يبدأ بقبري وكلمة مهنتها حفري..
أريد فقيها يجيبني ، لماذا نحب الفراش ، ومهنته
اليومية خيانة الزهرة الأولى ..
أريد عشقا صادقا حد الذبح، ولا بأس أن يكون
أعرج فبخيالي سأخلق له أجنحة ..
أريد مكنسة ، تنظف الأرض من البشر ، وتترك
امرأة في الثلج ورجلا في الصحراء..
أريد قارورة عطر، حين أفتحها يخرج منها الجن
والعفاريت ، لأتفرج بدهشة ..
أريد موسيقى .. حين أسمعها أعرف كم ضيعت من
شبابي بين أجدادي القدامى..
أريد قلبا ، عندما يحب يرى في الليل مثل القطط
والخفافيش..
أريد خاتمتي في بدايتكم ، وأن تلتهموا فاكهتي
ولحمي..
وتطردوا النحل بأغصان الدفلى..

★ شاعر من الجزائر.



نصوص

قنــاع غابرييل غارسيا ماركيز

محمد خضيّر*

إحساسي بنهاية الفاصل الأخير من أغنية القرن العشرين عظّم توقي الى خيال بشري يبرمج المستقبل الغامض للمسيرة البشرية، خيال أسطوري مرح، إنشطاري عنيف، يلحم الشفاه المرتجفة بالحب المتناقص في الغدد والأعضاء والملامسات. لابد أني اقترحت الروائي الكولومبي غابرييل غراسيا ماركيز وسط ارتعاشات التوقف الوشيك لأغنية الانسان. حلق هذا الكاتب الخرافي أمامي فجأة كنسر هندي وابتعد عن الأرض، مخلفا حاكيا حجريا تتحشرج على قرصه اسطوانة تدور ببطء شديد، في بوابة (خان العالم). لم يدم عجبي، وهل يدوم عجب بستاني من اختراعات ماركيز التي يصطفيها أسلوبه لعرض أنواع نادرة من صور الحب، وصور الانقراض والمسخ، في ظل أجواء اليوتوبيات الهجينة والصروح الكولينيالية؟

قد تكون هذه بداية موفقة لعرض الطريقة التي اخترت بها قناع ماركيز، ذلك لأن الاختيار قد جرى في ظرف أشد قتامة من أي ظرف إنساني آخر. كان أمامي جدار طويل، تخلف عن كارثة نووية، تمتد أسفله مساحة خالية من أية إشارة على حياة سابقة، سوى وجوه بشرية ارتسمت على الجدار المتفحم لسبب ما. فالجدار كما يبدو من الأنصاب القليلة التي تركتها يد الكارثة، والوجوه المتجاورة من طرف الجدار الى نهايته آخر الوجوه التي لمحت الكارثة. تعرفت على وجهين فقط، أحدهما لغونترغراس والآخر لماركيز، أما المجموعة الأخرى من الوجوه فقد أدى تصدع الجدار الى تشوهها. وإذ كنت أحدق مليا في وجه غونترغراس، تداعى الجدار، وانطلق ماركيز في الهواء الساكن.

كذلك تراءى الجدار، وأنا مصيب في حدسي، لعيني ماركيز، فذهب وألقى خطابا في اجتماع تضامني مع ضحايا هيروشيما. فإن لم يشاهد ماركيز جدارا بهذا الوصف، فلعله شاهد حاجزا في مسرح خيال الظل ترتسم عليه الوجوه المتراقصة، ولعله حاجز قام في ظل خياله الوسيع، كما قام جدار الكارثة في ظل خيالي. مثل هذا الحوار، الحاجز، بين العصر الحجري والنووي سيسقط أخيرا، وستتوقف أغنية الانسان الطبيعي اللاعب بمجازات الحب، لتبدأ حشرجة الانسان الآلي اللاعب بأزرار البيانو الذري. الشيطان يهبط من لغة الجسد الى كنايات العناصر المشعة. ترنتي : الاسم الشفري لتفجير أول قنبلة ذرية، الولد الصغير : اسم أول قنبلة يورانيوم ألقيت على هيروشيما، الرجل السمين: اسم أول قنبلة بلوتونيوم ألقيت على نجازاكي، جبل الحديد : المركز السري تحت الأرض لوضع الخطط الهجومية الاستراتيجية.

انحشرت هذه الكنايات بين فواصل الأغنية الأخيرة لتجعلها مرعشة Thriller بتعبيرات صوت مايكل جاكسون، وزرقاء Blues بألحان الروح الملتاعة للأم الزنجية الكبيرة في هارلم. أدى هذه الأغنية فريق كوني يمثل أجناس الأرض، تخلى عن أجهزة الصوت الالكترونية وأجهش بترددات الأسطوانة الحجرية التي سجل عليها ثلاثة أجداد عراة متباعدين أغنيتهم بعد أن استقوا ألحانهم من أعماق الأرض. كان أولئك قد ألصقوا آذانهم ببطن الأرض المكور فتناهت إليهم الدقات الواهنة لجنين جبل الحديد كهدير معدني يقترب حثيثا من قشرة الأرض ليفجرها نثارا في الفضاء الفسيح، منذ العصر الجليدي، والانسان الشمسي يغني فواصل اللحن المتآلف القادم من الأعماق، وخلال دوران الأسطوانة البطيء اتسع الشرخ الذري فيها، فانقسم البشر الى كيانات كبيرة وأخرى صغيرة، وتنافرت الأصوات المنسجمة وازداد التباعد بين الكنايات والرموز. ما كان يحسه المنشد الأول احساسا عميقا يتصاعد من خلاياه المتفتحة على أعاجيب الكون وجمال الطبيعة ويملأ حنجرته بالأنغام الهامسة، خفت في الأصوات الجهيرة المتضامنة مع صوته، وانقادت الأصوات تدريجيا الى ترديد لحن مبرمج في صندوق موسيقي كبير تتحكم بمفاتيحه أصابع الكيانات الكبيرة، الأصابع التي تختفي في الضباب الخانق فوق أنهار التايمز والدانوب والفولغا والسين والمسيسبي. كان ذلك التلاعب بألحان الحناجر المنسجمة شبيها بتلاعب العقول الغبية بتوازن الالكترونات والنيوترونات المتآلفة في ذرة سابحة بهدوء في فجرها الكوني الصغير، فانفلقت النواة السابحة في سديم مشيمة الذرة عن مخلوق مشوّه، نشرت ولادته التماعا رهيبا، وشذى مدوّخا غطى ناطحات السحب وتمثال الحرية وبرج ايفل والبوبور واللوفر وجوجنهايم والميتروبوليتان والارميتاج والكرملين والبيت الأبيض، طفل حطم في اندفاعه أقواس النصر ونصب الشهداء وتماثيل العظماء، وداس على يوتوبيات توماس مور وفرانسيس بيكون وجول فيرن، شيء تدلى

---

* قاص من العراق.

كوطـواط بين ديكورات أفلام فـرانسيس كوبـولا وستيفن سبيلبرغ ، صلصة مقلوبة في لاوعي اينشتين وبور وبلانك وهينزبرغ وشرودنكر وديـراك واوبنهايمـر وفيرمي، وعشرات مـن صناع نهايـة التاريـخ. سينتهي الفاصل الأخير من الأغنيـة ، كورال الأولمبياد الذي يتسرب من الشقوق الخطيرة في القشرة اللازوردية المغلفة للبيضة الأرضية. آنذاك يكون خطاب ماركيز قد انتهى ، وحلق النسر بعيدا عن الاشعاع القاتل.

في السادس من أغسطس عام ١٩٨٦ ألقى غابرييل غارسيا ماركيز خطبة في اجتماع عـالمي لمناسبـة ضحايـا قنبلة هيروشيما، رسـم فيه الصورة المظلمـة لحاضر الانسان ومستقبله في ظـل السيطرة النـووية للدول الكبرى، وأعاد الى الأذهان احتمالات ما بعـد الكارثة، وأرجح هذه الاحتمالات أن الصراصير وحدها ستكون شاهدة على حضارة الانسان بعد أن يحل ليـل أبدي بلا ذاكرة. طـرح ماركيز أسئلة ولم يتلـق عنها جوابـا، مازال فقـط يملك حـق التحذيـر والمبادرة والاقتراح وتـوجيه الخطابات الى انسـان المستقبل أو الى حيوانات المستقبل، وقبـل كل هذا هو يملك حـق التخيل. ولم يجابه ماركيـز الاعتراض على خطابه، إذ لم يعد أحد يسمع خطابات التحذيـر ، فالبشرية المعبأة في مؤسسات أممية تتمتع بما يبدو ظاهريا ضميرا مـوحدا، فيما هو يتمزق داخليا ويتعذب شعورا بـالذنـب لصممه أو تغـافله. الضمير العـالمي في أبسط حـالاته ضمير أسـاطيري، ضمير آلهة يتشفى بعـزلة المسـوخـات المعذبـة في كهوفهـا وأقفاصهـا وهي لا تستطيـع دفع المصير الـذي آلت إليـه ، أو مقاومة القوة التي مسختها. وفي أيـة لحظة ستستيقظ القرود والذئاب والصراصير والفئـران والديناصورات مـن سباتها الجليـدي الأول، لتسخر مـن بلاهة السـادة البشريين في نبوءة العصر الجليـدي الثاني. مستقبلذاك ستغالب الحيوانات ضحكهـا وهي تصغي الى خطاب غريب مسجل داخل كبسولة تائهة قذفتها الأمواج على الشاطيء المقفر. تحمل الكبسولة صورة الكائن المسمى (مـاركيز) الممسوخ في صورة بشرية، وقد أرِّخت بتـاريخ العام الذي ألقـى فيه خطابه : «أن نتعهـد هنا والآن بأن نصمـم ونصنع سفينة ذاكرة قـادرة على أن تعيش رغم الطـوفان النووي، تكون على شكل زجـاجة مغلقة ترمي في محيطات الـزمن، ذلك لكي تعلم بشرية الغـد الجديد، بفضل شهادتنا ، الأشياء التـي لن يكون بوسع الصراصير أن تـرويه لها، تعلم أن هنا في ماضيهـا حياة مجيدة، سرعان ما سادها الألم والمعاناة ، وهيمـن عليها الظلم ولكن تعلم أيضا أننا عرفنا الحب وكنا حتى قادرين على تصور السعادة. ويجب أن تعلم الانسانية المقبلـة، وتعلم ذريتها الى أبد الآبديـن ، أسماء المسؤولين عن كارثتنا التي حلت بنا.. وكم ظـل أولئك المسؤولون أصماء أمام إلحاحنا للوصـول الى السلام، وأمام رغبتنـا في عيش أفضل الحيـوات الممكنة، ويجب أن يعلـم المقبلون الى أبـد الآبـديـن كنه الاختراعـات الهمجيـة، وفحوى الغايات التافهة التي تضافـرت لمحو الحياة من هذا العالم الذي نعيش فيه». هكذا تكلم غابرييل غارسيـا ماركيز، آخر الكائنات العاقلة، المتنبئة بمستقبل مشؤوم.. ضجت الحيوانات في الضحك وهي تتقاذف الزجاجة على أرض الجزيرة الجليدية.

كنا ـــ نحن البشر السـابقين ـ قـد ضحكنا يـوما عـام ١٩٦٢ من تخطيط سـاخر (كـاريكاتير) نشر بعد أزمـة صواريـخ كوبـا، ويجمع التخطيط قـردين يتساءل أحدهما عـن السبب الذي تبـدو فيه الأرض، التي ورثاها ، على هذه الدرجة مـن الخراب والتجرد من أية حياة نباتية أو حيـوانية. يجيب القـرد الآخر : كـان ذلـك بسبـب شخص اسمـه خروشـوف ، رفض أن يتنـازل عن كبريـائه الروسي ويسحـب بضعة صـواريخ نصبـت على جزيـرة اسمها كـوبا ، كما طلـب منه شخـص أمريكي منافس يدعى كينـدي. هذه المرة سنتخيل رهطا من الحيوانات الهجينـة التـي نتجت عـن طفـرات وراثيـة، تشبه القـردة والفئـران والصراصير والديناصـورات، وهي تتفحص زجاجة ماركيـز، بعد كل دورة شريط سجل عليه خطـاب يقترح فيه رجل على شركائه الأرضين صنع كبسولة ذاكرة مستقبلية تنبيء الآتين بعدهم بما خلفوا من أمجاد زالت تمامـا بزوالهم.. ضحكوا حتـى استلقوا على ظهورهـم (كما كان يقول أسلافهم العقلاء).

كان ذلك النسر العجوز ـ ماركيز ـ المحلق في الأعالي قد شاهد كرة انفجار هائلة تتصـاعد من الأرض ، وتكاد تصل الى جناحيـه فأصابه الـذهـول والارتبـاك لهذا المنظر العظيـم الهول لأمـة الأرض. كـان محظوظا لأن الأم المحترقة قد لفظته ممسوخا الى الأعالي، قبل أن ترتج بالصاعقة المدوية، وقد سمع الدوي من أبعاد شاهقة ، كما غشي بصره الحاد التماع حارق. كانت قد قالت له :« يا بني ، يا بني العجوز، باسم البشرية المغلوبة على أمرها أمسخك نسرا، فـاصعد وخذ معك خطابك. لقد سجلناه ووضعناه لـك في زجاجة كما طالبت ، ولكن لـن يتسع لك الوقت لأن تلقيه في البحر، فبعد الكـارثة لن ترى جبلا ، ولا بحرا، ولا غابة. لا أوراق ولا أقـلام ولا طابعات. إصعد قبـل أن تتحطم روحك، وتحترق ذاكرتـك ، وتنطفيء عينـاك ، سيتلاشـى كل شيء يـا ولدي، والآن حلِّق أيها النسر، ولا تلفت عنقك الى الأسفل أبدا».

وفي الحال تحولت ذراعـا ماركيـز الى جناحين ، وأصـابعه التـي خطّت أروع القصص الى قـوادم في كل جناح، ريشات ملـونة، أدركها وهج الانفجـار البعيد فسلبها ألـوانها، وأتى على بصره فأطفـأه. تاه النسر ماركيـز في السموات وسرعـان ما أصـاب التشويـه والجفاف جناحيه، واستحال الريش الى قصبات يابسة، وتراخت مخالب قدميه فأفلتت الزجاجة، وشعر النسر بدنـو النهاية. الى أنه بقي يطوف حول الأرض المحروقة، بـدفع ذاتي بطيء، مرتبطـا بالكوكب البعيـد الذي غادره.

استغرق سقوط الـزجاجة من قدمي مـاركيز الى الأرض سنوات طويلـة، بردت خلالها الكـرة المنفجرة (حطـم الانفجار نظام الـزمن الأرضي، ومسحت الاشعاعـات من الذاكرة الجديـدة أي ذكرى أو أثر من نظام لغة الماضي، لذا فإني أستعمـل في استحضار قناع ماركيز ما حافظ عليـه نظام الدفع الـذاتي للكون من مسميات وأفعـال ماضية) ونبعت المياه من الصخور المتجمدة، واختلطـت بالمطر النووي فنشأت البحار مـن جديـد ، وحينذاك جـرفت السيـول الزجـاجة الى البحر، فأخذتها المياه الى مكـان على ساحل مجهول في الكوكب القـديم. قلبت المخلوقات الجديـدة (التي لا يعرف مدى تطورهـا، أو أعمار نشوئها)

الزجاجة وتمعنت في صورة الكائن الانساني المطبوع عليها، قبل أن تنتزع سدادتها. وما إن مس الهواء الشريط في داخلها حتى دار مشتغلا بذاته. كانت الزجاجة بذاتها جهازا كاملا للصوت، الصوت البشري ذي النبرات المتلاحقة، وقد بدا غريبا على أسماع الحيوانات، ثم بدأت تتذكر نبراته وتفك شفرات مقاطعه ، لأنها كما توقع خيال ماركيز الذي لا يخطيء متلقيه، حتى بعد كارثة نووية، كائنات عاقلة ـ أكثر تعقلا مما توقع فعلا ـ قادرة على تفهم معنى خطابه (وبعد ذلك ستكون شفرات الخطاب مفاتيح لفك شفرات خطابات بشرية لم تعاصرها الحيوانات الجديدة). يضاف الى ذلك فهي ليست كائنات مسالمة أو شريرة، أو أنها أقل أو أكثر شقلبة من حيوانات الأمس، ولن يستدل من سلوكها ما ستفعل بهذه الزجاجة بعد أن تنتهي من الاستماع إليها. أصغوا الى الشريط الذي أعادت الزجاجة تشغيله مرة ومرة ومرة. ذهلوا في المرة الأولى، ثم انتشوا وسرّوا، وبعد التشغيل الثالث قهقهوا. ضحكوا بجنون (هذا ما كنا نقول عن سرورها) وتقافزوا وتراشقوا الزجاجة، بدأوا يفقهون قصور تصور بني البشر عن الغد الجديد.. الحياة المجيدة التي لا تستطيع الصراصير روايتها! أبد الآبدين! الاختراعات ! ما فائدة هذه الاختراعات اذا كانت قد دمرتكم أيها البشر؟ ضحكوا ، ثم سكنوا، وانخرطوا في البكاء (البكاء حقا).. أيها السادة ، كم أنتم بائسون . لم تكونوا تدركون إلا قليلا . الأبد ، المجهول ، الكارثة، الغد تتجاوز علمكم. لم تكونوا قد حصلتم إلا على أبجدية رسمت لكم النهاية المحتومة. كان خيرا لكم ألا تتعلموا حرفا واحدا يخص المستقبل، لا في مدرسة ولا في كتاب، كان عليكم أن تفهموا لماذا خلقت الأرض، وما يعني شروق الشمس وغروبها. كان ينبغي عليكم أن تتعرفوا حقيقة أنفسكم . كنتم ذرة ضئيلة في سائل الحقيقة الذي يغلف الكون المفكر نيابة عنكم. لم تكونوا — حقيقة ـ سوى لحظة عابرة ، قطرة من السائل المفكر — فكرتم بالزمن إلها صخريا لا يدانيه الزوال، فنحتم في سفوح الجبال وجوها لكم. وهأنذي نقطة صفر الانشطار النووي قد جمدت المعنى الوحيد لما يسمى زمنا لا نهائيا في عصوركم الذهبية . يا للأغبياء! ما هذا الذهب الذي تتحدثون عنه ليل نهار، وطوال زمنكم القصير؟ ذرة رماد أكثر قيمة من أطنان أثمن معدن في أرضكم .. أرضكم أم أرضنا أيضا؟ يا للمفارقة العجيبة! نحن أيضا على هذه الأرض ، لكنكم كنتم تتصورون أنفسكم شعوب الأرض المختارة التي لا تبيد، ولا تخلفها شعوب. هذا الصوت يقول إنها أرض.. أرض .. لكننا ونحن نصدق خطابكم لن نثق بهذه الأرض.. نحن نبوءة .. نبوءة لن تقع. المخلوقات الجديدة لا تؤمن بالنبوءات والمخترعات والأزمنة .. بهذه التفاهات التي صنعها جنسكم .. الجنس المنقرض. لن نعيد صنع هذه الأساطير.. أسطورة .. كلمة ذات رنين ساحر.. نحن أسطورة نشوء تطوري مختل بحسابكم. هذه هي الأسطورة ، أو الحقيقة، الوحيدة التي يجب أن نؤمن بها.. أنتم ونحن.. هنا . (هكذا تدفق الكلام من فم قرد يبدو أصغر القرود عمرا، مخاطبا الزجاجة التي تضمنت خطاب ماركيز).

بعد أن بردت الأرض، عقب الانفجار النووي الكبير، تقلصت الى حد أصبحت فيه مغمورة بالماء كليا، فقد كانت أشبه بصحن مفلطح يتأرجح ويترنح، كذلك الصحون التي يديرها المهرجون في سيرك الماضي على رأس عصا، وكانت الحيوانات تعيش على الحرف الدائري للصحن. جمعت مخلوقات المستقبل (الماركيزية) أشياء كثيرة من آثار الأرض القديمة، ووضعتها في متحفها التذكاري، زجاجة ماركيز أثمن ما فيها، والى جانبها زجاجات وأفلام ومحاضرات وكتب، نماذج من الثرثرة المسجلة بالصوت الانساني الذي استمر بالحياة بعد الكارثة . (وشيئا فشيئا سيحل هذا الصوت في أدمغة المخلوقات الجديدة، فيحمل إليها الغرور الذي يسمى بالرغم من معرفتها له: اختراعات جميلة). فئران غونتر غراس ليست قبيحة جدا، وصراصير كافكا، وخنازير جورج أورويل، كليلة ودمنة، الحمير والببغاوات والكلاب أجمل من غريتا غاربو وبريجيت باردو ومارلين مونرو ومادونا.. هذا شيء أكيد (تنخر الخنازير وتضج الصراصير) لكنها كانت أنواعا خنثية ، أكثر خصبا، وبعد سنوات تكاثرت الى حد أصبح فيه الكوكب القديم أصغر من صحن في مطعم. لم تتعرض للمرض أو الهرم أو الانقراض السريع، ولم يضايقها أن تستمع الى الأصوات الملحاحة في أشرطة التسجيل العديدة. الضاجة ليل نهار بالشكوى.. نريد أن نبقى بشرا .. نريد أن نمارس الجنس .. نريد أن نرقص .. أن نعود ذكورا وإناثا كما كنا جنسين منفصلين.. شعوبا وقبائل.. أزواجا.. نريد أن نحيا.. نغني ونكتب ونجني المال والحلال.. نريد أن نحارب ونسافر ونبني ونهدم ونصنع السلاح.. نريد .. نريد .. وسرعان ما يعلو البكاء والصراخ، وتختلط نبرة الرجاء بنبرة الندم، وصوت الحب بالتهديد والبغضاء والطمع والفصل العنصري والجنسي والعرقي ..

الصراصير التي لا تعرف النوم، والفئران المسترسلة الشعر، والقردة العارية الجميلة، والثعابين الزاهية الملمس، والخنازير الداعرة الشبقة، كل الحيوانات المدركة لمصير الانسان ومصيرها، شاركت بالغناء مع كورال الأغنية الناعقة، واكسبت نبرتها المشتاقة الى الاستمرار في الحياة، بالرغم من أنها أصبحت تخشى الاندماج كليا بأغنية الانسان، وأنها في طريقها الى (تمجيد) الأدوار التراجيدية لتاريخ أفراده، والدخول في الأسطورة التي لا تريد أن تؤمن بها عن المجد على الأرض والمجد في الأعالي، والشيء الوحيد الذي كانت تجهله حقا هو موقع هذه الأعالي ، فقد كان الصحن يتأرجح ويتقلب بها أسفل وأعلى ، في حين أن الفاصل الأخير من الأغنية كان يعلو ويعلو.

وهناك في الأعالي ، كان النسر الأعمى ماركيز، مستمرا في الدوران حول الكوكب المترنح ، تتصاعد الى أسماعه فواصل الأغنية ، فيحاول تذكر كلماتها، ولا أحد يكترث الى هذيانه ، أو يمنحه جائزة على اختراعات الحب التي واصل تخيلها في طيرانه..

* فصل من كتاب «حديقة الوجوه»

سيوران الغريب

ترجمة : حميد زيد *

تقديم:

سيوران (١٩١١ - ١٩٩٥) Cioran Émile Michel رجل لا يقبل التصنيف جزافا نقول أنه فيلسوف روماني، عاش مخاض أهم التحولات التي عرفها العصر، أهم الفلسفات والموضات الثقافية، لكنه ظل الشخص الخارج عن كل ما يقع لم يصطبغ بأي لون ماركسي أو بنيوي أو حتى وجودي ،انه في عمله كمن يعيش خارج «الزمن» خارج «التاريخ»، و«العالم».

كتابته تحمل في داخلها لغزا خاصا، منفلتة عن كل شيء وفي نفس الوقت، غائصة في صميم الوجود.

على قدر اقترابه من الفلسفة يعتبرها عدوته الجميلة ، يرجها، ويشهر كلامه كنبي غير راض على حال «مجتمعه» الا أنه نبي بلا دين ولا إله.

الانسان في نظره كذبة كبيرة ولا يعلن عن موته كما فعل آخرون.

حزين حد الفرح يحب الحياة حد رفضها: كل شيء عنده محسوم في لحظة الولادة.

لهذه الأمور جميعها ، لا يمكننا أن نحسب سيوران على أي مذهب أو جنس كتابة، هناك سيوران، وسيوران فقط، هذا الوحيد بامتياز.

من أهم أعماله «في سلبيات أن تولد» ١٩٧٣ de l'inconvénient d'être né «السقوط في الزمن» ١٩٦٤ La chute dans le temps ، ثم كتابه «التاريخ واليوتوبيا» ١٩٦٠ Histoire et atopie وغيرها من المؤلفات القائمة في معظمها على نوع الكتابة الشذرية.

ونقدم في هذا العمل أحد الحوارات النادرة التي قام بها ، مع بعض المقاطع الشذرية المترجمة من كتابه «في سلبيات أن تولد».

«لقد تكلمنا عن الآلهة» بهذه الطريقة وضع خلاصة هذا الحوار لزوجته ، «كما العادة» تابع وهو يضحك، هذا الفيلسوف اللامع ، لا علاقة له بالأستاذ الممل، بالفيلسوف الساخط أو النائح ، على العكس من ذلك تماما، حيث مكمن المفاجأة ، شخصية بقامة قصيرة ، ضاحكة يقظة ، ذات روح حية وغير مفرطة في الحزن يعيش حياة عادية بالكامل أكثر مما هو منعزل، يمتلك بعض ملامح الوجوديين الكبار — لم يكن إلا في فكره بالأخص يبلغ الفراغ الوجود نفسه - في طريقة عيشه ، حواره مشيه، يرعى الصداقة كما يرعى الحب.

يقول سيوران عن نفسه، انه الغريب بامتياز، ويقولها بالاسبانية، في باريس ، يملك هذا الرجل الذي ولد في رومانيا سنة ١٩١١ منذ مدة غرفة في الطابق السابع ودون مصعد.. يتباهى قليلا بفقره لكن وللتمكن من دعوته يجب الاستنجاد بحيل غريبة لأنه يتشبث بأداء كل الحسابات.

عاش أربع عشرة سنة في فندق باريسي صغير، شارع - Monsieur - le prince الذي اضطر لتركه، لأنه وبمنطوق لسانه «تقترف فيه مومسات الحي اللاتيني صخبا عظيما»، هنا يختلف الأمر تماما ، وليس هناك مصعد، وإذا ما توافر كما هو الحال في فندقه المدريدي، فهو لا يستعمله للحفاظ على بنيته. في المحطة الاستحمامية لليبغرانس Liégranes (اقليم سانتندر Santander) يتشافى من مرض تنفسي، ويعدد من بين أصدقائه الاسبان مانويل آرس Manuel Arce ، ريكاردو كولن Ricardo Gullon ، رفائيل كونت Rafael conte . والراحل مورانتس Morantes ، يحب طوليد Tolède وسيغوبي Ségovie ، لقد أتى مرارا لاسبانيا ، يحب اسبانيا ، يأتي دائما سرا، كما هو الحال بالنسبة للسفر الحالي.

ويحب أن يكون شخصا مجهولا بصفة كلية في هذا البلد، لأنه فيلسوف مخالف للمألوف — ليست اسبانيا ببلد التنوع في الفلسفة - إن لم تكن له الترجمات الأولى من فرناندو ساباتر Fernando Savater الذي ناقش حوله أطروحة دكتوراه فأثارت ضجة ، ترجمات أخرى تلت تلك الخاصة بساباتر، مما دفعه الى القول مازحا ، أنه أكثر شهرة في اسبانيا مما هو في فرنسا، أي أن كل ما يمس التعارف - أريد أن أقول هذه المرة الشهرة، الشعبية - يرميه ويتركه مهملا: كدليل على ذلك هذه الحكاية الصغيرة : لقد رفض جائزة جد قيمة، لن تسبب له أي مشكل - حوالي نصف مليون بسيطة - لأن ذلك سيفتح له مسالك نحو التليفزيون الفرنسي، وهذا لن يكون أبدا ، طبعا كان هذا التأكيد مصاحبا بموجة ضحك ، يقول «وحده الضحك يسمح بالحياة» الموضوع إذن هو موضوع الشكية، شكية شاملة هي نتيجة وعي جلي، قبل كل شيء فإن التخلي عن جائزة وعن شعبية دقائق معدودة لأمر هين لمن تخلف عن وطنه - لمن هو بدون جنسية - وعن لغته ، وعن أشياء أخرى كثيرة ، وكل هذا بمرح.

الاختلاف بين شخصيته والمواضيع التي يطرقها ، هذا هو موضوع الحوار الأول.

«في المجتمع يقول ، أنا مبتهج ، أتكلم عن الكل وعن لا شيء ، أكون دائما منبسطا ، بالفعل أنا كممثل فاشل، كل الوقت وهو يرتجل ، عندما أكتب. فدائما لاتخلص من شيء ما ، ولأتحرر من الضغط ، لا أكتب الا للخلاص من نفسي ، من هواجسي، وهو ما يجعل كتبي تكون مظهرا لي.. ينتظر الشباب دائما أن أكتب عن الموت، عن الانتحار، عن أشياء مثل هذه، لكن في الحياة اليومية أتجرد من الكاتب. لا أمارس دور الكاتب طيلة اليوم».

عن هواجسه ، يقول إنه «لسوء الحظ لها علاقة بوجهة حياتي،بالضبط مع الفراغ ، ميتافيزيقا الحياة». ويفسر : بدأت أكتب في شبابي ، بعد أن أنهيت دراساتي الفلسفية، عن سن الواحد والعشرين، في تلك الفترة ، بدأت لا أعتقد بالفلسفة التي كانت كل شيء بالنسبة لي الى ذلك الحين. آه ! الفلسفة ، الالمانية على الخصوص ، الانساق الفلسفية الكبرى.. البقية بالنسبة لي كانت غير ذات أهمية ، بما فيه الشعر ، لكن في الوقت الحالي، أدركت أن الفلسفة لا يمكنها أن تعمل شيئا للناس الذين يتخبطون في الصعوبات - باطنية طبعا - أفهم أنها تساعد على طرح اشكالات وأسئلة، لكنها بعد ذلك تتخلى عنك لملاقاة مصيرك ، لأن أجوبتها تكون دائما متشككة ، علاوة على ذلك، لها بعض الجوانب الخطيرة: إنها تملؤك كبرياء ، تجعلك مدعيا للعظمة لهذا السبب بالتحديد ، الفلاسفة أكثر الناس ثقلا ، وأنا كنت الأثقل من الكل، عندما أقرأ كانط. أو أي واحد منهم ، من كانط الى شوبنهاور ، يتملكني الاحساس أني أصبحت إلها .. العالم، النساء ، أنا نفسي، كل هذه الأشياء كانت بالنسبة لي غير ذات أهمية، بدأت أتخذ بعض صفات الشبح

---

* مترجم من الجزائر.

الأزمة تنحو منحى جديا، رجعت الى الأدب. الى الشعر خصوصا، أقرأ اليوم القليل من الفلسفة ، كنوع من الوفاء، ما يهمني هو كل ما يماثل وثيقة مباشرة ، اعترافا شخصيا المراسلات ، المذكرات الخاصة، السير.. أينما كان الكاتب يتكلم عن نفسه، لأنه ليست هناك الا الذات نفسها والتي يمكن أن نتكلم عنها، الأنا هو الموضوع الوحيد للكاتب، بمشاكله الخاصة ، إذا كان قادرا على حلها فهو فضل، وإلا لا أهمية لذلك.

تعرفون ماذا قال مونتان Montaigne لقد قال : «أنا مادة عملي»، بالفعل أعتقد أن هذا هو تعريف الكاتب وعلى الأخص الشاعر، إذا لم يكن من أجل الحديث عن الذات، لماذا نكتب إذن؟ للكلام عن الآخرين؟ هذا لا فائدة ترجى منه».

«ستقولون أنني أناني ، لا ، أنا لا ... نعم ، نعم هذا حقيقي، لكن ماذا تريدون؟ يجب أن نكتب ما نعرفه، نحن لسنا متيقنين بأننا سنعرف ، أو ما إذا كنا سنعرف أولا، إننا نبحث عن ذلك دائما أعتقد بأن عملا ما هو الكشف اللامتناهي عن الذات».

لكنه في عمله ، يقول لي ، سيوران هذا الذي أعرفه ويعرفه الكل ، بمن فيهم زوجته ، التي تناديه بنسبه وليس باسمه الشخصي الذي هو إميل EMil فهو متخف، «نعم، لكن ليس كليا، في حالتي لا يتعلق الأمر بإفشاء ملموس ، إنه يتعلق بافشاء ثابت، لكنه مجرد».

ثم يرجع مرة أخرى الى موضوعه: «من جهة أخرى لماذا نقرأ ؟ كي نعثر على أنفسنا، كي نعثر على صورتنا الخاصة لدى الغير، بعد قطيعتي مع الفلسفة قررت الشروع في البحث عن ذاتي ستقولون أنها نرجسية : لا شيء يجانب الصواب، فعندما نكتب حقيقة على هذا الشقاء ، الذي يقرأ يجد نفسه فيما يقرأه ، درجة أن ما يظهر أنه أنانية هو في الواقع شكل من أشكال المحبة وحب الآخرين، لإنه في هذه الآلام الخاصة يتعرف الآخرون على أنفسهم ، ألا تجدون هذا الأمر مسيحيا تقريبا؟ أقول هذا، أضيف، لأنني دائما آخذ على نفسي ألا أتكلم إلا فيما يخصني، نعم بالفعل: الذين يتكلمون في مشكلات عامة يظهر لي أنهم فارغون في أغلب الأحيان، وإذا أمكنني القول ، الفلسفة هي هذا بالضبط في عمق عمقها هي فارغة».

لهذا السبب لا يهمه الفلاسفة كثيرا ، حتى سيوران نفسه ، يقول إنه مقروء بدرجة أكبر من الطلبة أكثر مما هو مقروء من أساتذة الفلسفة ـ هناك حالات خاصة كساباتر Savater ، لكنه، يقول «هو شخصية قوية، هناك أيضا بالتأكيد أسماء معروفة تخرج عن القاعدة : ماريا ثومبرانو Maria Zambrano «إنها جد لطيفة، بعد حوار معها كتبت كتابا ، تكلمنا عن أشياء عديدة ، عن أورتيغا وعن اليوتوبيا ، بعد هذا اللقاء كتبت «التاريخ واليوتوبيا» . الذي لم ينشر في اسبانيا ، لكنه خرج في المكسيك ، إنها امرأة تمتلك سحرا نادرا ، تعرفت عليها بفضل صديق مشترك رسام مدهش، أنخيل ألونسو Angel Alonso الذي يعيش في باريس ، والذي لم يسبق له أبدا أن عرض أعماله ، تصوروا ، نتيجة الغرور أو لا أعلم لأي سبب ، لأنه رسام كبير ، لكن ماريا ثومبرانو ، تابع سيوران ، لها ميزة خاصة: هي في نفس الوقت فيلسوفة وشاعرة» .

على نفس شاكلة «التاريخ واليوتوبيا» الذي ولد من محاورة مع ثومبرانو، يقول سيوران «كل كتبي لها دائما ما يربطها باليومي ، في هذا الوقت أكتب بالأخص شذرات حكمية والذي يمكنها أن تولد من أي شيء ، من أي جملة تأخذني ، أي موضوع يثير تأملي..

بطبيعة الحال المسار معقد ، الشذرة هي خلاصة ، أكتب اثنتين أو ثلاث صفحات، ولا أعد للنشر إلا النهاية، أبعد مسالك فكري عن القارىء . أعتقد أنني أنتج الشذرات بكسل، اللغة الفرنسية ملائمة على الخصوص لهذا، ، في فرنسا هناك تقليد قديم للشذرات ، هذه اللغة رائقة بالنسبة للايجازية Le lacomisme، للتحديد، للصيغة ، لكنها قاتلة للشعر ، الشعر سهل بالاسبانية ، بالألمانية ، بالانجليزية ، لكن لا بالفرنسية، في الفرنسية لا يمكن أن يكون هناك شكسبير .. لكني اخترت هذه اللغة بحرية ، قبلت صعوباتها، وعلي أن أقول الآن ، أنها كلغة أحبها ، ريفارول Rivarol مفكر رجعي ألمعي الى درجة كبيرة، يؤكد صدق الفرنسية، هذه الطريقة التي لا تفتح مجالا للغموض . هذا النوع من الميزة الأخلاقية التي تمنع اللاتدقيق ، إن هذا إذا أمكن القول كارثي على الشعر، لكنه رائع للصياغة والتعبير، لهذا فيما يخصني ، هي اللغة المناسبة التي تسمح بتجاوز الأخطاء وتمنح الوضوح».

يؤكد سيوران أن الرومانية ، لغته الأم، تسترجعها ذاكرته من وقت لآخر، «نعم، باعتباري أشيخ ، فإنني استحضرها أكثر من السابق ، كي أكتب بالفرنسية ، يكون واجبا علي أن أقصي كليا لغتي الأم، أن أتوقف تماما عن استعمالها، أن أنساها أن ألغيها أيضا من مراسلتي مع والدتي وأخي ، كذلك من أحلامي ، عندما بدأت الكتابة بالفرنسية ، أدركت أن علي أن أختار ، يجب التفكير من خلال اللغة التي أكتب بها ، إذا أردت الكتابة بالفرنسية ، عليك أن تكف عن الحلم بالاسبانية، أحلم دائما بالفرنسية أو بالألمانية ، وهو ما لم يحصل أبدا بالرومانية..» . يقول بانشراح كي يؤكد أن القطيعة تامة وأنها تخص الزوجة كذلك «لا تستطيع التكلم بلغتك الأم في بيتك، لهذا السبب فإن زوجتي فرنسية»، «غيرت اللغة في الثلاثين من عمري ، يحدد ذلك ، كانت مغامرة مرتبطة بوضعيتين كغريب كامل. يقول «غريب» بالانسانية، كما لو يريد التشديد عليها، وأضاف : «أن أكون قانونيا بدون جنسية فهو شيء يسرني للغاية، والحالة هذه أكون موجودا ، أحس أنني حر. في العمق التخلي عن اللغة الأم موضوع الخيانة ، نعم فليكن ، أقبل وضعيتي كخائن ، لكنها بالنسبة لي أقل أهمية من وضعيتي كغريب، كما لو أنني لا أنتمي لأي شيء أو شخص ، كما لو أني موجود في الهواء لي جذور ، لكنها جد رهيفة ولا تأثير لها إطلاقا : كما لو كنت إلها ، لأن هذا هو أوج الحرية، ، أي أن تكون أنت أيضا متروكا كما الاله، في الأوقات الأخيرة أحب أن أقارن نفسي بالاله، ليس نتيجة جنون العظمة ، وليس أكثر جنونا من هذا : الأمر يدور حول فكرة الحرية واللاجدوى .. علي أن أصحح ما قلته قبل قليل : علينا أن نتكلم عن الذات والاله» .

يتكلم الآن عن التصوف، عن تيريزا Thérese d'Avila d'Eckhardt «المفكرة الأكثر عمقا في الغرب» التي كانت ، يقول أقصى ما يمكن أن نذهب إليه: ما وراء الاله لايجاد الحقيقة، والحقيقة كانت هي العدم، الحقيقة التي هي أفضل من الاله، اضطرتها أن تتجاوز حتى الاله، فكان إذن العدم الأسمى، الحقيقة الكبرى ، «أحب أحيانا أن أكون متصوفا وألا أكون ملزما بذلك ، لكن حسب رأيي ، فهم يتبعونه (التصوف) لأسباب معقولة ، لأن لهم الجرأة على أن يقارنوا بالاله» .

يؤكد سيوران أنه من الآن منشغل ببوذية الماديانكا Madyanka وبمفكرها ناغاجونا Nagajuna ، «إذا كانت لي عقيدة ، فسأصير بوذيا، لأنه في هذا الدين ليست هناك مسألة إيمان، بل الأمر يتعلق فقط بالمعرفة، دون شك المعرفة، هي المجازفة بامتياز ، التي تكشف الوهم الذي يفسر ماهية الحياة، إذا كان ضروريا أن نختلف تفسيرا لذلك». بعد ذلك ذكر «بيرون» Pyrryon . أب الشكية ، وأبدى افتتانه بالسونياتا La Sonyata ، الفراغ، كمفهوم تخليصي بامتياز.

يقول سيوران إنه بالفعل لا يمكن فهم الحياة الا كسراب، «الكل غير حقيقي ، واذا كان حقيقيا فسيكون تراجيديا سخيفة. التاريخ الحديث دون مبالغة مثير للشفقة، والموت ليس متسامحا، ثم إن الطابع اللاواقعي للحياة لا يرجعها أكثر احتمالا لكن مفهوم الوهم يبلغ أن يجعلنا نشعر بلا أهمية أي شيء المعرفة بالتدقيق هي الآلية التي تهدم الأوهام، وتجعلها تكف عن الظهور كحقيقة وتأخذ وصفها اللائق بها، والمعرفة المطلقة تقود الى الانتحار ، أو ، ليس الى السكون ، بل الى هذا النوع من الوعي الذي يؤكد لا فائدة الحياة ، بالقدر الأكبر الذي تفكر فيه بالحياة تقل معانيها ، طبيعيا الفعل لا نفع فيه كما الحياة نفسها ، أعني بالفعل كل ما تقوم به : فعل التفكير الحب ، لا تقول العمل ، العمل مستقل عن التأمل والمعرفة : كل ما نفعله هو وهمي وغير حقيقي».

والأطفال ؟ «الأطفال هم الوهم وقد بلغ مداه، هذا هو التنازل الوحيد الذي

لن أقوم به أبدا، ما دمت على قيد الحياة: ولادة كائن محكوم عليه بالموت، بالفعل ليس لهذا أيضا أهمية تذكر، على أي حال كل ذلك ينتهي بشكل أسوأ».

الحياة: «فرجة لا معنى لها، ولا شيء ذا أهمية فيها، ولو كفرجة، حيث من يمتلك البصيرة يعرف أنها ليست الا مظهرا خادعا، لم تكن إلا شبحا على الأرض.. إلا بالنسبة لشخص مشكك، شخص لا يداهمه الوهم، لكنه ليس بيائس، اليأس هو خيبة أمل في حالة نشاط، عندما كان عمري واحدا وعشرين سنة، كتبت كتابا حول اليأس، احتجاج، عدوان موجه ضد العالم، اليوم، لا: ليس لي اليوم أوهام والخيبة هي نوع من المعرفة فأي وقت نكون فيه خائبين؟ عندما نصطدم بحقيقة انخداعنا، وإذا ما توفر شخص يقترن الانخداع به، فإنه سيمتلك المعرفة الأسمى خاصة إذا كان يعرف ذلك نستطيع القول إن الخيبة في مداها الأقصى هي الشكل الأسمى للمعرفة».

والرغبة في الحياة؟ «الرغبة هي الحركة العكسية، هناك شيء ما شيء سحري ولا عقلي، يدفعنا لمتابعة هذه التمثيلية، ويسمح بممارستها، وهذا الشيء هو الرغبة في الحياة بالتحديد، كل رغبة تؤدي الى نزوع لاواع للمعاناة، انها المازوشية العميقة للطبيعة الانسانية التي تريد أن تعاني لأنها تريد أن تمتلك الوعي بنفسها، ولأنه ليس إلا في المعاناة وحدها يحمل وعينا بالحياة. وبطبيعة الحال، وبطبيعة الحال تتعارض هذه الرغبة الجامحة، قطعيا، مع المعرفة إننا ننخدع دائما حتى في الحب الذي يدوم حتى الموت، لأنه في النهاية إذا لم يوجد هذا من قبل، فكيفما كانت الرغبة، فهي تعاكس التحرير النهائي والذي تعرفونه جيدا، أي الوعي بأن لا شيء ختاما يستحق الاهتمام».

شذرات مختارة

لا راحة لي في اللحظة، لا يستهويني الا ما سبقني، الأشياء البعيدة من هنا، اللحظات غير المعدودة التي لا أفعل فيها: نفي الولادة.

** حاجة طبيعية للاشرف، أحببت أن أكون ابنا الجلاد.

** بأي حق تنصب نفسك للصلاة من أجلي؟ لا أحتاج الى وسيط، أتدبر أمري لوحدي، إن كان من طرف شخص بئيس، فيمكنني أن أقبله، لكن ليس من أي شخص آخر ولو كان قديسا. لا أستطيع مسامحة حتى الذين يقلقون على خلاصي، ما أشد تطفل صلواتكم! يمكنكم أن تمارسوها في مكان آخر على أي، لسنا عبيد نفس الآلهة، إذا كان آلهتنا ليسوا من القوة بمكان، فهناك مجال للاعتقاد بأن آلهتكم ليسوا بأقل منهم، رغم ذلك نفترض أنهم كما تتصورونهم، فلا تزال تنقص أيضا تلك القدرة على تخليصي من رعب أشد تجذرا من ذاكرتي.

** أية تعاسة هي الاحساس! النشوة يمكن أن نقول عنها أنها لا شيء.

** أعرف أن ولادتي هي محض صدفة، واقعة مضحكة ومن هنا، من اللحظة التي أنسى فيها ذلك، استشعركم كان ذلك حدثا رئيسيا، لا غنى عنه لمسيرة وتوازن العالم.

** يمكن أن أرتكب كل الجرائم باستثناء أن أكون أبا.

** قدرتي على أن أكون خائب الأمل تتجاوز الفهم، هي التي جعلتني أفهم البوذية، لكن هي أيضا التي حالت دون اتباعها.
إذا لم يكن للموت إلا الجوانب السلبية، فأن تموت ستكون عملية لا جدوى منها.

• De l'inconvénient d'être - né, Gallimard, 73.

علاقة الارتباط الوحيدة بين الموجودات لا تتمثل الا في الحضور الصامت، إلا عبر ظاهرة اللااتصال عبر التبادل السري وبدون كلام فيها يشبه صلاة باطنية.

** ما أعرفه في الستينات، عرفته بشكل أحسن في العشرينات، أربعون سنة من الفرق، من فائض عمل غير ضروري في البحث.

** الوجود في الحياة ـ بسرعة صدمت بغرابة هذه العبارة، كما لو أنها لا تنطبق على أي شخص.

** أحب هذه الفكرة الهندية التي نستطيع حسبها أن نفوض أمر خلاصنا لشخص آخر، الى «قديس» بالأحرى، ونسمح له أن يصلي محلنا، أن يفعل أي شيء من أجل انقاذنا إن يبيع روحه للاله..

** ليس هناك احساس خاطيء.

** الكل يدور حول الألم، البقية اكسسوارات، بل غير موجودة، لأنه لا يتذكر إلا ما يسبب الألم، الاحساسات المؤلمة هي الوحيدة الحقيقية، إنه من غير المجدي تقريبا اختبار غيرها.

** أحس بأنني لكن أعرف أني لست كذلك.

** ما الذي يجعلنا نقترب من الموسيقى، من الصعب معرفة ذلك، ما هو أكيد، أنها تلامس منطقة أعمق، الجنون نفسه لا يستطيع ولوجها.

** في كتاب غنوصي من القرن الثاني، يقول: «صلاة الانسان التعيس لا تملك قوة الصعود الى الرب».

... ما دمنا لا نصلي إلا في الوهن، نستنتج أن أي صلاة لن تأخذ اتجاهها.

** الوسيلة الوحيدة للحفاظ على عزلته هي جرح كل العالم، ابتداء بالذين يحبهم.

** كل كتاب هو انتحار مؤجل.

** على مر العصور أنهك الانسان نفسه في الاعتقاد، لقد مر من دوغما الى أخرى، من وهم الى آخر، وكرس بعضا من الوقت للشك، فاصل قصير بين فترات العماء هاته، للحق، لم تكن شكوكا بل توقفات، فترات راحة، ناجمة عن عياء الايمان، كل ايمان.

** الولادة والقيد صنوان، أن ترى النور هو أن ترى الاصفاد.

** عدوان إنه انسان واحد منقسم.

** لا نخاف المستقبل الا لحظة لا نكون متيقنين من القدرة على قتله في اللحظة المرغوب فيها.

** منذ سنين، دون قهوة دون كحول، دون تبغ!
لحسن الحظ يوجد القلق، الذي يعوض بشكل أفضل المهيجات الأكثر قوة.

** لا جدوى من قتل النفس لأنه يتم دائما متأخرا.

** للاله وحده حظوة التخلي عنا، لا يستطيع الناس إلا تركنا.

ثلاثة أحلام في صحراء تحت شجرة سنط [١]

بقلم : أوليف شراينر [٢]
ترجمة : حياة جاسم محمد *

التمعت الشمس بسخونة حين كنت أسافر عبر سهل أفريقي، فسحبت حصاني تحت شجرة سنط، وأزحت عنه السرج وتركته يأكل بين الشجيرات الجافة. امتدت الأرض البنية يمينا ويسارا، وجلست تحت الشجرة لأن الحرارة ترهق بضراوة وعلى امتداد الأفق كان يخفق الهواء. وبعد برهة هبط علي نعاس ثقيل، فوضعت رأسي على سرجي، ونمت هناك وفي نومي رأيت حلما غريبا.

ظننت أني أقف على حدود صحراء كبيرة ، وهب الرمل في كل مكان. وظننت أني رأيت هيئتين عظيمتين مثل حيوانات الجمل في الصحراء ، رقدت احداهما على الرمل ورقبتها ممتدة ، ووقفت الأخرى بجوارها. نظرت بفضول الى التي رقدت على الأرض لأن عليها حملا كبيرا فوق ظهرها، والرمل حوله سميك بحيث يبدو أنه تراكم عليه قرونا.

نظرت إليها بفضول كبير، ووقف بجانبي شخص يراقب ، قلت له : «ما هذا المخلوق الضخم الذي يرقد هنا على الرمل؟»

قال : «هذه امرأة . من تحمل الرجال في بطنها».

قلت : «لماذا ترقد هنا دون حراك وقد تكدس الرمل حولها».

أجاب : «استمعي سأخبرك ، لقد رقدت هنا طيلة دهور ، وهبت الريح عليها. لم يرها أكبر الأحياء سنا تتحرك قط ويسجل أقدم الكتب أنها ترقد هنا حينذاك، وهي ترقد هنا الآن، والرمل حولها. ولكن أصغي . أقدم من أقدم الكتب، أقدم من أقدم ذكريات الانسان المسجلة، على صخور اللغة على صلصال العادات القديمة الذي يتفتت الآن بفعل البلى ، توجد علامات لآثار خطاها! ويمكن متابعتها، جنبا الى جنب، مع خطا من يقف بجانبها وتعلمين أن من ترقد الآن تجولت معه، ذات يوم حرة على الصخور».

قلت : «لماذا ترقد هناك الآن؟».

قال : «أعتقد أن عصر سيادة القوة العضلية وجدها منذ دهور، وحين انحنت لترضع صغيرها، وكان ظهرها عريضا، وضع هو حمل التبعية عليه، وربطه برباط من الضرورة المحتومة. ونظرت هي الى الأرض والسماء، وعرفت أن لا أمل لها، فرقدت على الرمل مع الحمل الذي لم تستطع أن تفكه، وظلت ترقد هنا منذ ذلك الحين، وحلت عصور، وانقضت عصور ولكن رباط الضرورة المحتومة لم يقطع».

نظرت فرأيت في عينيها صبر القرون البغيض ، وكانت الأرض مبتلة بدموعها، ومنخارها ينفثان الرمل.

قلت : «هل حاولت قط أن تتحرك؟».

قال: «ارتعش عضو أحيانا ولكنها حكيمة، تعرف أنها لا تقدر على النهوض والحمل عليها».

قلت : « لماذا لا يتركها من يقف بجانبها ويمضي؟».

قال : «إنه لا يستطيع . انظري...».

رأيت رباطا عريضا يمر على الأرض من أحدهما الى الآخر، ويربطهما سويا.

قال : «بينما ترقد هي على الأرض عليه أن يقف وينظر عبر الصحراء».

قلت : «هل يعرف لماذا لا يستطيع الحركة؟

قال : «لا».

سمعت صوت شيء ما يتحطم ، ونظرت فرأيت الرباط الذي يربط الحمل الى ظهرها وقد تهشم ، وتدحرج الحمل على الأرض.

قلت : «ما هذا ؟».

قال : «إن عصر القوة العضلية ميت . لقد قتله عصر القوة العصبية بالسكين التي يحملها في يده ، وانسل بصمت وعلى نحو غير مرئي الى المرأة، وقطع الرباط الذي يربط الحمل الى ظهرها بسكين الاختراع الميكانيكي ، الضرورة المحتومة محطمة. تستطيع أن تنهض الآن».

رأيت أنها ما تزال ترقد على الرمل دون حراك وعيناها مفتوحتان، ورقبتها ممتدة، وبدا أنها تنظر، تبحث عن شيء ما على حافة الصحراء البعيدة لم يأت قط. تساءلت هل هي مستيقظة أم نائمة، وحين نظرت ارتعش جسمها، والتمع في عينيها ضوء كما يشق شعاع شمس طريقه في غرفة مظلمة.

قلت : «ما الأمر؟».

* مترجمة من العراق.

همس، هش. خطرت لها فكرة، «ألا أستطيع النهوض؟»

نظرت. رفعت رأسها عن الرمل فرأيت الغور حيث هجعت رقبتها زمانا طويلا نظرت هي الى الأرض، ونظرت الى السماء ونظرت الى من يقف بجانبها لكنه كان يتطلع بعيدا عبر الصحراء.

رأيت بدنها يرتعش، وضغطت ركبتيها على الأرض فبرزت أوردتها، وصرخت: «ستنهض!».

لكن جانبيها وحدهما ارتفعا، أما هي فترقد ساكنة حيث كانت، غير أنها ظلت ترفع رأسها، ولم تخفضه مرة أخرى. قال الذي بجانبي: «إنها ضعيفة جدا. انظري، لقد انسحقت ركبتاها تحتها طويلا جدا».

ورأيت المخلوقة تصارع، وبرزت عليها قطرات العرق. قلت: «من المؤكد أن سيساعدها من يقف بجانبها وأجابني من يقف بجانبي: «لا يقدر على مساعدتها. دعيها تناضل حتى تغدو قوية».

صرخت: «إنه على الأقل، لن يعوقها. انظر انه يبتعد عنها، ويشد الحبل بينهما، ويسحبها». وأجاب هو: «إنه لا يفهم، حين تتحرك تجذب الرباط الذي يربطهما وتؤذيه، فيبتعد هو عنها. سيأتي يوم يفهم فيه، ويعرف ما تفعل. دعيها تترنح حتى تستقر يوما على ركبتيها، سيقف في ذلك اليوم قريبا منها وينظر بتعاطف نحو عينيها».

ومدت رقبتها، وتساقطت منها القطرات، وارتفعت المخلوقة عن الأرض مسافة قليلة ثم غاصت مرة أخرى.

صرخت: «آه، إنها ضعيفة جدا! لا تستطيع أن تمشي. لقد أخذت الأعوام الطويلة منها كل قوتها، ألن تستطيع أبدا أن تتحرك؟» وأجابني: «انظري ذلك الضوء في عينيها».

وترنحت المخلوقة ببطء حتى استقرت على ركبتيها.

واستيقظت، والى الشرق والغرب امتدت الأرض القاحلة بشجيراتها اليابسة، والنحل يركض جيئة وذهابا في الرمل الأحمر، والحرارة تنهك بضراوة. نظرت خلال أغصان الشجرة الدقيقة الى السماء الزرقاء فوق رأسي وتمطيت وتأملت في الحلم الذي رأيته. نمت مرة أخرى ورأسي على سرجي. وفي الحرارة الضاربة حلمت مرة أخرى.

رأيت صحراء وامرأة تأتي منها جاءت المرأة الى ضفة نهر مظلم، وكانت الضفة شديدة الانحدار وعالية. قابلها على الضفة شيخ ذو لحية بيضاء، وفي يديه عصا مفتولة كتب عليها «العقل». سألها الرجل عما تريد فقالت: «أنا امرأة، أبحث عن أرض الحرية».

قال: «إنها أمامك».

قالت: «لا أرى أمامي غير نهر مظلم يتدفق وضفة عالية شديدة الانحدار، وهنا وهناك شقوق فيها رمل كثير».

قال: «وخلف ذلك؟

قالت: «لا أرى شيئا ولكن أحيانا، حين أظلل عيني بيدي أظن أنني أرى على الضفة الأبعد أشجارا وتلالا تشرق عليها الشمس!».

قال: «تلك أرض الحرية».

قالت: «وكيف أصل الى هناك؟».

قال: «هناك طريق واحد، واحد لا غير. تحت ضفاف العمل، عبر مياه المعاناة. لا طريق آخر هناك».

قالت: «أليس هناك جسر؟».

أجاب: «لا جسر هناك».

قالت: «هل الماء عميق؟».

قال: «إنه عميق».

قالت: «وهل الأرض تالفة؟».

قال: «إنها تالفة، قد تنزلق قدمك في أي وقت، وقد تضلين».

قالت: «هل عبر أحد من قبل؟»

قال: «حاول البعض!»

قالت: «وهل هناك أثر يظهر أين أحسن المخاضات؟»

قال: «ينبغي صنع المخاضة».

ظللت عينيها بيديها وقالت: «سأذهب».

قال: «عليك أن تخلعي الملابس التي ارتديتها في الصحراء، إنها تعوق من يخوضون الماء وهم يلبسون على هذا النحو».

خلعت بسرور معطف الأفكار المعترف بها منذ القدم لأنه كان باليا مليئا بالثقوب. ونزعت عن خصرها المشد الذي أعزته طويلا، فطارت منه سحابة من حشرات العثة. قال: «إخلعي من قدميك حذاء الاعتماد على الآخر».

وقفت عارية إلا من كساء واحد أبيض التصق بها.

قال: «تستطيعين الاحتفاظ بهذا. كذلك يلبسون في أرض "الحرية". إنه يطفو فوق الماء، ويمكن من السباحة».

ورأيت أنه كان مكتوبا على صدره «الحقيقة»، وكان أبيض لم تشرق الشمس عليه كثيرا، فقد غطته الملابس الأخرى. قال: «خذي هذه العصا، وأمسكيها بإحكام، فيوم تنزلق من يدك تضيعين، ضعيها أمامك وتحسسي طريقك ولا تضعي قدمك حيث لا تجد قاعا».

قالت: «أنا مستعدة. دعني أذهب».

قال: «لا أمكثي. ما ذاك في صدرك؟».

كانت صامتة.

قال: «افتحي ودعيني أنظر».

فتحته، وكان على ثديها كيان صغير يرضع منه، والقعصات الشقر على جبهته تضغط على الثدي، وركبتاه مرفوعتان إليها، وقد تشبثت يداه بقوة بثديها.

سأل العقل: «من هو؟ وماذا يفعل هنا؟»

قالت: «انظر جناحيه الصغيرين...»

قال: «أنزليه».

قالت: إنه نائم، وهو يرضع، سأحمله الى أرض «الحرية». لقد ظل طفلا زمنا طويلا جدا، وقد حملته طويلا. سيكون رجلا في أرض الحرية. سنمشي معا هناك وسيظللني جناحاه الأبيضان الكبيران. في الصحراء قال لي كلمة واحدة بطريقة صبيانية «حب». أحلم أنه في

تلك الأرض قد يتعلم أن يقول «صداقة».

قال العقل: «أنزليه».

قالت: «سأحمله هكذا - بيد واحدة، وسأقاتل الماء بالأخرى».

قال: «ضعيه على الأرض. ستنسين، حين تكونين في الماء أن تقاتلي ستفكرين فيه فقط. أنزليه. لن يموت، حين يجد أنك قد تركته وحيدا سيفتح جناحيه ويطير، وسيكون في أرض الحرية قبلك. وستكون يد «الحب» أول يد يراها من يصلون الى أرض الحرية ممتدة اليهم أسفل الضفة لتساعدهم. سيكون حينئذ رجلا لا طفلا. انه لا يستطيع النموهو على صدرك. أنزليه ليكبر.

سحبت ثديها من فمه فعضها، وسال الدم على الأرض. أرقدته على الأرض، وغطت جرحها. ثم انحنت وربتت على جناحيه. رأيت الشعر على جبهتها يستحيل أبيض مثل الثلج، فقد تغيرت من الشباب الى الشيخوخة.

وقفت بعيدا على ضفة النهر، وقالت: «من أجل ماذا أذهب الى هذه الأرض البعيدة التي لم يصلها مخلوق أبدا؟ آه، إنني وحيدة، وحيدة تماما».

وقال لها العقل، ذلك الشيخ: «صمتا! ماذا تسمعين؟».

أنصتت بتركيز وقالت: «أسمع صوت أقدام آلاف آلاف المرات، انها تمشي على هذا الطريق».

قال: «انها أقدام من سيتبعونك قودیهم! أوجدي أثرا يتبع الى حاشية الماء! ستمشي آلاف آلاف الأقدام حيث تقفين وتسوين الأرض. هل رأيت الجراد وكيف يعبر الجدول؟ تأتي، أول الأمر، واحدة الى حاشية الماء وتجرف بعيدا، ثم تأتي أخرى وأخرى وأخرى، وأخيرا يشيد جسر من أجسادها المكومة، فيعبر الآخرون عليه».

قالت: «إن بعض من يأتي منهم أولا يجرف ولا يبقى له ذكر. إن أجسادهم لا تشيد الجسر».

قال: «وتجرف بعيدا، ولا يبقى لها ذكر. وماذا عن ذاك؟».

قالت: «وماذا عن ذاك..».

قال: «يصنعون أثرا الى حاشية الماء».

قالت: «يصنعون أثرا الى حاشية الماء. من سيعبر على ذلك الجسر الذي يبنى بأجسادنا؟».

قال: «الجنس البشري كله».

أمسكت المرأة عصاها، ورأيتها تستدير هابطة الى الممر المظلم نحو النهر.

استيقظت، وكان حولي ضياء ما بعد الظهيرة الأصفر، وأضاءت الشمس المنحدرة الشجيرات، ووقف حصاني يأكل بهدوء. استدرت على جنبي، وراقبت النمل يركض بالآلاف على الرمل الأحمر. اعتقد أنني سأواصل السفر، فما بعد الظهيرة أبرد. ثم دب إلي النعاس مرة أخرى، فأرحت رأسي الى الخلف، ونمت.

ورأيت حلما. حلمت أنني أرى أرضا، وعلى التلال تمشي نساء شجاعات ورجال شجعان، وأيديهم في أيدي بعضهم، وينظرون في أعين بعضهم، ولم يكونوا خائفين، ورأيت النساء يمسكن أيدي بعضهن أيضا.

قلت لمن بجانبي: «أي أرض هذه؟»

قال: «هذا هو الفردوس».

قلت: «أين هو؟».

أجاب: «على الأرض».

قلت: «متى ستقع هذه الأمور؟».

أجاب: «في المستقبل».

استيقظت، وكان حولي ضياء الغروب، ورقدت الشمس على التلال الواطئة ودبت في كل شيء برودة لذيذة والنمل يعود ببطء الى بيوته مشيت نحو فرسي، وكان واقفا يأكل بهدوء، ثم رحلت الشمس منحدرة خلف التلال ولكني أعلم أنها ستشرق مرة أخرى.

الهوامش

١ - Charlotte H. Bruner, ed. , Unwinding Threads, 3d, ed. (London: Heinemanne, 1994), pp. 110-116.

٢ - ولدت أوليف شراينر عام ١٨٥٥ في جنوب افريقيا، وتوفيت عام ١٩٢٠. تمثل كتاباتها ظاهرة نيزكية في الأدب الافريقي، فيعاد نشرها اليوم في بلدها وفي العالم الناطق بالانجليزية ومازال شعبية كتاباتها تتنامى.

وتركز كتاباتها عموما على دور المرأة، وكانت صوتا منفردا في زمنها. وقد أحرزت، على الرغم من تعليمها النظامي القليل وخلفيتها المحدودة بالمزرعة، اعترافا ورواجا عالميين. وقد قرئت رواياتها، لاسيما رواية قصة مزرعة افريقية (١٨٣٣) على نطاق واسع، ونوقشت في أجزاء الامبراطورية البريطانية وقتها. وتعلن الشخصية الرئيسية في الرواية اهتمامها بالمرأة: «يؤسفني أنك لا تأبه بموقع المرأة، رغبت لو نكون أصدقاء، وهو الأمر الوحيد الذي أفكر فيه وأشعر نحوه». وتمثل ليندال في الرواية، شخصية مثالية تجسد حاجات المرأة في الزواج والانجاب والعمل، وتناقض التقييدات الواقعية المفروضة على المرأة، وقتها واليوم، في مجتمع يهيمن عليه الرجل والحق فيه للقوة.

والكاتبة ابنة أب ألماني عاطفي حالم وأم انجليزية صارمة نظامية، وكانت وحيدة على الرغم من كونها الطفلة التاسعة. وقد حدت صحتها الضعيفة من تعليمها المدرسي، فكانت ثقافتها ذاتية تقوم على قراءة واسعة. وكبح شوقها للحرية عالمها الخاص في مزرعة معزولة، وأضعفت محدوديتها البدنية حماسها. سعت للزواج من شخص يكافئها وتعمل معه من أجل التغيير الاجتماعي، وقد تعاطف زوجها على الرغم من عدم كونه مثقفا، مع رغباتها ومحاولاتها إحراز جمهور يستجيب لأفكارها. لم تؤيد شراينر حرب البوير وتحدثت ضدها، وذلك لقناعتها بأن الحروب تؤثر في النساء كما تؤثر في الرجال، وبموقفها ذاك أبعدت نفسها عن الكثير من أصدقائها.

جمعت مقالاتها عن موقع المرأة في كتاب عنوانه المرأة والعمل (١٩١١)، وقد رأت مبكرا أن المكننة، بتحديدها القوة البهيمية، يمكن أن تحرر المرأة. وآمنت بالحركة النسائية وبالاهتمام العالمي من أجل المرأة في كل مكان، واعتبرت الزواج المثالي علاقة قوامها الجسد والروح، ومساواة في الواجب والعمل، والوقوف جنبا الى جنب في السلم أو الحرب.

وفي كتابها أفكار حول جنوب افريقيا (١٩٢٣) حذرت من الانقسامات العرقية، ورأت أن رباطا قويا يوحد سكان جنوب افريقيا، ويميزهم عن سواهم، وذلك الرباط هو امتزاج الأعراق نفسه.

وقد نثرت شراينر في كتاباتها قصصا خيالية وأمثالا مشروحة وحكايات رمزية جمعتها بعد ذلك في كتابها أحلام (١٨٩١)، وبذلك أوجدت نمطا خاصا من القصة القصيرة ابتدعته شخصيا (I bid., pp. 240 - 241).

الأرض الموعودة

قصـة : كاميلو خوسي ثيلا
ترجمة : جمال الدين طالب *

ـ ١ ـ

عند قمـل الباريتو المعتـوه، القصة التـي سأحكي تسمـع ككلام انجيل: الى اليوم، بعد مرور ستة أشهـر ، وبعد كم من أجيال ، الحدث مازال يحتل الواجهـة بين ثنايا قميص الشخص المعني بـالأمر ، القمل يتناقلـه أذن عن فـم كدرس يجب ألا ينسـى، كقصة أعـدت من قمـل مسنين في ديسمبر لصالح أبنائهم اللينين في ماي.

الباريتو كان له كثير مـن القمل ، في قبعته، قمل صغير جدا ، أحمر كالـدم والذي يوجد في قميصـه وملابسه الداخليـة، السعيد والسمين كان أبيض اللون، أما الموجود في التبان والـذي من سلالة محاربة فلا يلتقي بقمصل القميص، الذي كان جبانا.

قمل التبان كـان يعيش حياة خطرة كـل يوم عندما كـان الباريتو ينزع سروالـه ، كان يظهر مـواهبه الاستراتيجية بفـراره واختفائه في الأمكنة الأكثر اختباء في جسـد وملابس سيده، ليس خوفـا منه ـ لأنه كان طيبا ولا يؤذيه أبدا ـ لكن خشية من البرد الذي كان يخفيه والذي يقويه كذرات ملح.

عكس هذا فقمـل القميص كان يعيش في السلـم والطمأنينة ، دون الاكتراث مـن البرد، لأنـه وفي ذاكـرة القمل، منـذ عصر المستعمـريـن الأولين لم ينزع الباريتو أبدا قميصه.

ـ ٢ ـ

لكن في النهـاية، بما أننـي أقول لـك أنه ليـس لي سرير!.. الثـلاثة الموجودون هنـا مشغولون، والى مـا بعد غـد على الأقل لن يكـون هنا واحد متوافرا.

وبما أنه لا يمكن ترك السيد خاكـوبو، الممثل التجاري في الشارع، اتفق مع الباريتو لكي يترك له جزءا صغيرا من سريره.

ـ ٣ ـ

كان مارتنيث قملا ثائرا خشن الرأس (...) لم يكـن شباب القمل يترك ليختلط به لأنه ديماجوجـي، ولا مبالي، ولا أحد يجهل الى أي حد يمكن أن تلغم الشبيبة بالنظريات الهدامة.

كان مارتنيث يريد الوصاية على كل شيء ، كان يرد دفع كل القمل في اتجاه واحد، توزيـع الأمكنة حسب مبدأ تقـرير المصير، والسيطرة على الممرات من أجل تحسين سريع لجنسه من المحاربين.

ـ ٤ ـ

المساء العظيـم حان ، أيها الـرفاق السيـد خاكـوبو أرض عـذراء للاستغلال! الأرض الموعـودة هي الآن في متناول أيدينـا كي نستطيع الاستقرار فيها وتنظيم حياتنا المستقبلية عقلانيا!

كان مـارتنيث يمسح القطـرات الكبيرة من العرق المتسـاقطة على جبينه.

لا تولوا أي انتباه لما تقوله تلك القشـور القديمة من السناتورات ! الاعتراف. ما معنـى الاعتراف ؟ عن مـاذا ، نحن القمـل الحر يجب أن نكون ممتنا لهذه القارة المنهوكة التي أصبحها الباريتو؟

ـ ٥ ـ

كان مارتنيث يمني نفسه لأنه لم يجلـب أي تابع معه وهو يتجول بسرور وبكل راحة فوق قشرة رأس السيد خاكوبو.

هذا مـا أسميه آفاقـا! كان يقـول ، لنستعد لعيش حيـاة متجددة، وكان يترك نفسـه يتزحلـق كمتزحلق فـوق القشرة جد الملسـاء التي غزاها لتوه.

ـ ٦ ـ

السيد خاكـوبو كان شخصا غـريب العادات، ما إن بـدأ مارتنيث استطلاع هـذه الأرض الجديدة حتى قفـز السيد خـاكوبو مـن فوق السرير وبقي واقفا وسط الحجرة.

يا له من برد! كان مارتنيث يقول بصوت عال لكي يتشجع، العالم ليس مصنوعا لقليلي الحيلة! عندما نريد شيئا ما ، ن..

لم يستطع انهاء جملتـه، لأن دمه تجمد، حاول التشبـث بالأرض بواسطة أطـرافه الصغيرة، لكن الأرض كانت ملساء وزلجة ، حاول الحفاظ على هدوئه، لكنه كان يضطرب كأنه مصاب بالحمى.

كـان فـوق سقف واسـع،، وردي كما البشرة ، لكنـه أملـس كما البلور.

أغلق مـارتنيث عينيـه ، لم يكن يريـد أن يرى نفسـه يضطرب في ساعة النهـاية وفضل انتظار أظافـر السيد خاكوبـو، الممثل التجاري الذي لم يكن ممكنا تركه ينـام في الخارج، انتظار أن تلتقي أظافره على جسده الرشيق الأبيض حقا، الضعيف جـدا، العاجز جدا عن الوقوف أمام مشيئة العناية الالهية .

---

* كاميلو خوسي ثيلا (Camilo Jose Cela).
من مـواليد ١٩١٦ بغـاليث شاعـر، وروائي ورحالـة كبير، هو أبـرز وجوه الأدب الأسباني والعالمي المعاصر، حاصل على جائزة نوبل للآداب لسنة ١٩٨٩م.

* مترجم من الجزائر.



غرفة راسكولينكوف
للكاتب التركي
نديم غورسيل

ترجمة : حكيم ميلود *

حجرته كانت أشبه بخزانة منها بغرفة «الجريمة والعقاب»

عندما دخلت الى العمارة القديمة ذات الطوابق الأربعة الواقعة في زاوية شارعين، لم أكن انتظر أبدا أن يكون في استقبالي دوستويفسكي نفسه، بوجناته الناحلة، وجبينه العريض، وعينيه السوداوين الغائرتين في محجريهما . ولكن كنت أتوقع أنني بمجرد تجاوز عتبة الباب المنفرج في الطابق الأول. سيظهر أمامي بورتريه للكاتب بصلعته النصفية ولحيته غير الكثيفة التي لم تكن تغطي جيدا فمه المزبد أثناء نوبات صرعه. فوق سترة رودينفوت (Rodingote) سوداء طويلة، رأس مثبت باستقامة، حاجبان مقطبان تحت جبين شاحب منتفخ، نظرة متعبة ومتأملة .. لقد رأيت فيما مضى هذا البورتريه لدوستويفسكي في موسوعة. وكان هو نفسه على غلاف الكتاب الذي قرأته عندنا باسطنبول، في الغرفة القصية المطلة على ساحة داخلية معتمة : تحت عنوان «الجريمة والعقاب». في تلك الفترة، كنت عائدا لتوي من الخدمة العسكرية ، بمجرد رجوعي ، انزويت في الغرفة الأكثر ضيقا في الشقة . كنت أريد أن أبقى وحدي لبعض الوقت. لاستعيد هويتي الضائعة في البرية. لقد عرفت المعاناة . واليأس . كنت مجروحا في جلدي ، وكان ذهني فارغا، كأنني نسيت الماضي. لم احتفظ في ذاكرتي إلا بميدان التدريب في الثكنة ، والروابي الجرداء المتلفة بشمس الصيف ونور القمر المنعكس على فوهات المدافع. هل كنت مذنبا؟ ولو أنني لم أكن أعرف بدقة ذنبي ، وقد عوقبت، لأنني ربما ! ارتكبت جرائم في غرف ضيقة معتمة، وفي أماكن سيئة السمعة في عمق الشوارع التي تتمدد عبر الليل الطويل. ربما أكون قد حضرت جلسات سرية في أقبية منحنية السقف، وشاركت في دسائس تخريبية ولكن في نهاية الأمر كنت أنا من أتلف.

لقد عدت من البرية شبيها بفزاعة غريبة، أو بقميص مرتق يتأرجح فوق حبل. بمجرد عودتي، أغلقت على نفسي في أضيق غرفة في شقتنا باسطنبول.

لقد كان الأمر مثلما توقعت. فبمجرد تجاوز الباب المنفرج للطابق الأول لمحت في مواجهتي دوستويفسكي على الجدار، فوق الفيترينات أين كانت مخطوطاته معروضة. كان ينظر الى صفيحة اسطوانية موضوعة في وسط الصالون، وفوقه كانت الجدران الرطبة الوسخة مدهونة، وضوء أصفر منكسر على النوافذ كان يتلاشى في الماء المضطرب للقنال. من أعلى الجدار كان يتأمل بترسبورغ التي يعرف كل شارع فيها، وكل كوخ قذر كجيبه، كان يغزو كمترويص القارعات المتجلدة للأرصفة والدروب المسدودة، المضاءة بفوانيس معلقة في أعمدة مدهونة، هل كان يرى سهم الأميرالية وهو يثقب السماء، أو جدار سور قلعة بيير وبول ، الذي اقتيد إليه بعد اعتقاله، بحافته المبلطة بالقرميد اللامع؟ ربما كان يتتبع كتلا من الجليد على مجرى «النيفا» . نهر «النيفا» الصافي الشفاف ! المياه المتجمدة التي تنعكس عليها الأجراس والقصور الملكية! وعلى سطحها الزلج، دغل من الأحلام. أحلام السكيرين ذات الرائحة المتعفنة بنبيذ السوق الجميل، والعاملات المسلولات المقيمات في أزقة موحلة، والعجائز اللواتي كن يجففن غسيلهن في الساحات المعتمة لعمارات متراكمة فوق بعضها. والطلبة المهووسين الذين يعيشون في أكواخ قذرة أحلام القتالين . في فجر صباح جميل، إنهار هذا الدغل مقرقعا كقطعة جليدية حملها التقصف وغمرها نهر النيفا. في فجر صباح جميل، عندما قصفت السفينة (فجر) ذات الفوهات العالية قصر (الشتاء)، لم تكن كرنسكي (Kerensky)التي غرقت ، ولكن السراب المرعب لبترسبورغ، بعد مدة طويلة من ذلك، تأمل دوستويفسكي من أعلى حائط متحفه بلينغراد هذا السراب في سيبيريا، بمعتقل الأشغال الشاقة الذي بقي فيه مسجونا لمدة أربع سنوات، بينما كان يقرأ الانجيل تحت النور الوامض لشمعدان، أو في المنفى، عندما كان يشعل مصباحه وينحني على أوراقه البيضاء، أو، أيضا في مدن أوروبية بعيدة صاخبة، جالسا الى طاولة لعب رفقة أرستقراطيين.

★ شاعر ومترجم من الجزائر.

كان يرى دائما هذا الوهم (Chimere) هذا الدغل المتشكل من الاحلام المتموجة على نهر النيفا ممسوكا بالجليد متشكلا ومتفككا حفرت في ذاكرتي سان بترسبورغ دوستويفسكي وأنا أدور حول الصفيحة الأسطوانية الموضوعة وسط الصالون. كان لدي انطباع انني أرى كل شيء الفتيات، العجائز الخبيثات، الموظفين الذين يذرعون البلاطات فوق منظور نفسكي (Nevski)، الضباط الذين يقتلون الوقت في اكاديميات البيارد النتنة بدخان السجائر. عربات تجرها جياد يتصاعد البخار من مناخرها تمر بقربي. كمان يحرك الهواء المثقل بفوحان الفودكا. كنت أزور أسواقا شعبية، أقبية حقيرة (Tandis) مغسولة بماء المواعين، كباريهات يشرب فيها السكارى حتى الموت. كنت أعبر كذلك جسورا ضيقة، أمشي تحت أشجار الزان الجرداء. كان الماء الناضح من جدران هذا الحي القديم المبني فوق مستنقع ينفذ إليّ قطرة قطرة.

كان يغذي وينشط القلق الذي يسكنني شيئا فشيئا بدأ عالمي يضيق، الطبيعة ، الناس ، الذكريات تتلاشى ، لم أعد أرى البورتريهات المعلقة على الجدار ولا المخطوطات المعروضة في الفيترينات. تاركا خلفي السطوح المكسوة بالثلج، والسماء الداكنة لسان بترسبورغ، والكائنات السقيمة في سقيفاتهم الموجودة فوق المياه المضطربة للقنالات ، فتحت الباب القريب من اللافتة، وصعدت الدرج الضيق الى الطابق الرابع، حتى غرفة راسكولينكوف.

في الفترة التي كنت أقرأ فيها (الجريمة والعقاب) عندنا باسطنبول، في الغرفة القصية المطلة على ساحة داخلية معتمة، كيف كان لي أنني أتخيل في يوم من الأيام سأذهب الى لينينغراد، وعندما سأفتح قليلا باب صالون ذلك البيت الذي سكن فيه دوستويفسكي بعض الوقت، سأصعد الى غرفة راسكولينكوف. في تلك السنة، كنت عائدا من الثكنة مجروحا في جلدي ، متعبا، وبمجرد عودتي انزويت في أضيق غرفة بالبيت. أمي كانت تقول أن هذا الانحباس سيكون مضرا بصحتي العقلية، وأنه يجب أن أخرج كانت تدعو أصدقائي . ولكنني لم أكن أريد أن أرى أحدا. عن الباقي لم أكن وحيدا . سواء في الثكنة أو في غرفتي.

باسطنبول ، كنت مطاردا بذكرى كتاب مرعب يجعلني قبل أن أنام أجلس وترتجف كل أعضائي مثلما كان يفعله عادة المحكوم عليهم بالأشغال الشاقة في (ذكريات عن بيت الموتى) داخل جناحهم الخانق أين يهذي آلاف الذكور المحرومين من النساء، هناك أيضا وهم يقتربون من فراشي كانوا يحيطون برأس سريري بجماجمهم المجزوزة المشوهة، وسحناتهم البشعة، وأجسادهم المشعرة، المجلودة. إذا ما غفوت كانوا سيقدمون للانقضاض علي لاغتصابي أو خنقي. هذه الكائنات المنسية في الضفة الأخرى للعالم لتكفر عن جرائمها ، الفاقدة للكرامة الانسانية بكل أنواع الاحتقار وسوء المعاملة، كانوا مع ذلك أصدقائي. كان يلزمني أن أجتذبهم إليّ، وأبحث عن رفقتهم، وأتقاسم معهم آلامهم. لأننا نعاني نفس المحنة ، ونخضع للشروط نفسها. بعد ذلك ، تركني في حالي المحكومون بالأشغال الشاقة الذين خرجوا من كتاب دوستويفسكي وأقاموا في غرفتي . في البداية قل عددهم . وما إن أغمضت عيني ، لم يعودوا منتشرين حولي مثلما كانوا يفعلون في جناح الثكنة. كانوا يلوحون خفية عند الباب ، ثم يتلاشون في العتمة . شيئا فشيئا كانت زياراتهم تتباعد. ما إن تعرفت على راسكولينكوف، حتى عادوا من حيث جاءوا ، وانضموا الى الوحدة الباردة لقلعة أومسك Omsk. وبقيت رأسا لرأس مع راسكولينكوف في الغرفة القصية لشقتنا باسطنبول.

كانت غرفة راسكولينكوف فعلا خزانة، روعي أثناء تشكيلها النموذج الأصلي. كان مغطاة بورق أصفر مغبر، يتقشر بقطع. كان السقف منحنيا كثيرا، مما اضطرني للجلوس على السرير بعد أن تضايقت من الوقوف. دون أن أنهض، أدرت مزلاج الباب، وتركت نفسي أقع في عمق السرير الضيق. رأيت أولا السقف، بعد ذلك العنكبوت الموجودة على الحائط المقابل. بقيت طويلا دون حراك. كان الصمت يسود الغرفة المضاءة بضوء رمادي يأتي من النافذة. حينئذ سمعت صوتا. كأنه مسمار يدق في حاجز رقيق. نهضت ، اقتربت من النافذة ونظرت الى الساحة أسفل. لم يكن هناك أحد. على النافذة المقابلة ، رأيت أصص جيرانيوم مصففة بصرود. عادت الغرفة الى الصمت. حينما تركت النافذة وتمددت من جديد فوق السرير رأيت أن العنكبوت مازالت في مكانها . وبعد أن بقيت لفترة طويلة نوعا ما جامدة. تحركت . ثم جرت بسرعة، واختفت في فجوات الورق المغبر. في هذه اللحظة ذاتها، سمعت صوت راسكولينكوف. كان يتكلم دون أن يرد نفسه كأنه هيال ثلجي من الكلمات. سيل تضخم بانجراف الثلوج المتدحرجة الى الوادي، الحامل معه كتلا صخرية «حينئذ قبرت نفسي في حفرتي كالعنكبوت في زاويتها..! هل تعرف أن الروح والعقل يختنقان في الغرف الضيقة المنحنية؟ آه ! كم أكره هذا القبو! ومع ذلك لم أكن أريد أن أخرج عمدا! كنت أقضي فيه أياما بأكملها دون حراك ، دون رغبة في العمل. لم أكن منشغلا حتى بالأكل، كنت دائما متمددا» (١).

مثلك يا راسكولينكوف، انزويت في حجرة ضيقة بعد عودتي من الثكنة كانت أمي تحضر لي الطعام، فآكله، وإلا أمضيت يومي دون أكل. بالاضافة الى أنه لم يكن لدي مثلك فكرة تنخرني. أحيانا كنت أغفو، فأراني في برية مستندا الى شجرة مستوحدة. في الفراغ الممتد حتى أقصى البصر. لم يكن يوجد لا بيت ولا أحد. كان حفيف الأوراق فوق رأسي . مع ذلك، لا نسمة تحرك الهواء. الشمس بقيت جامدة في السمت. كنت مستريحا في الظل، ولكنه لم يكن يغطي إلا مساحة صغيرة، الأرض كانت محمومة وجذع الشجرة متصلبا. وبما أنني لم أكن أستطيع الذهاب الى أي مكان. كنت أشعر بالراحة في أسفلها. حينئذ شغلوا الفضاء فجأة، قاطعين الحقول، انقضوا علي كغيمة من الجراد، كنت مسحوقا تحت أجسادهم ألهث. كانوا يبدون لي مخيفين في بزاتهم، بسحناتهم المسمرة، وأفواههم الكبيرة جدا. حاصروني في اللحظة التي كنت سأنام فيها. اختاروا الوقت المناسب للانقضاض علي وهم يرصدونني بعيونهم الجاحظة. مستحيل أن أهرب منهم يا

راسكولينكوف! أينما ذهبت كانوا في أعقابي. كنت أحس أنفاسهم فوق رقبتي، كنت أسمع أصواتهم تدوي في رأسي . أنت، إذا ما دخلت غرفتك، كنت تصبح وحيدا، تستطيع أن تنعزل رغم ذلك الهاجس الغريب الذي كان يعذبك. بقتلك لتلك العجوز المرابية ستتحرر. ولن تنقذ نفسك فقط، بقتل وسرقة هذه العجوز المخلوقة الشريرة، المقيتة، ولكن ستخلص البشرية جمعاء، وترتقي الى صف النخبة كما أن هذه العجوز المرابية كانت موجودة فعلا، ولم تكن وهما. أنا لم أكن لأستطيع الهروب منهم يا راسكولينكوف، ولا فلق رؤوسهم البارزة الآذان لأرتاح. كنا معا في كل مكان . في ميدان التدريب، في المطعم، في الجناح . حتى في الحمام أين كانوا يقودوننا مجموعين مرة في الأسبوع. كان الماء القذر يلطخني بينما كانوا يتبادلون حك ظهورهم بأيديهم العريضة القصيرة الأصابع ، في حين كانت قبة الحمام تدوي من قهقهاتهم ، ولم تعد الصهاريج مملوءة بالماء ولكن بالوحل. كانوا يبدون بشعين بأجسادهم الربعة وسواعدهم الطويلة. شعر كث كان يغطيهم، وأنا كنت واحدا منهم.حيوانيا مثلهم. بشعا أيضا. كنت آخر في بخار الحمام، أترك جسدي المنهك يقع على البلاطات السخنة. وما إن كنت أبدأ في الاسترخاء، حتى يهجموا هازين نعالهم الخشبية. هذا الكابوس، هذه الرؤيا المرعبة كانت تستمر أياما وليالي. أفقدوني القدرة على النوم، قطعوا شهيتي . بعد شهور في الغرفة التي حبست فيها نفسي بعد عودتي من الثكنة ، لم أنجح في التخلص من حضورهم. كانوا دائما عند رأس سريري. مفترسا بالخمود، كنت أصمد ضد الموت، والقتل، في انتفاضات لا تنتهي . هل كانت أخطائي ، تأنيباتي يا راسكولينكوف ؟ هل كانت جراحاتي المتقيحة، وتعاساتي المتراكمة؟

فيما بعد تعرفت عليك . في الفترة التي كنت تهيم مثل مروبص في الشوارع الموحلة لسان بترسبورغ، على امتداد القنالات. إنها كانت أياما للمرض والهذيان. كنت تمشي دون توقف لامسا الجدران الوسخة. كأنك كنت تنجرف في امتداد التيار دون أن تعرف من أين أتيت ، ولا أين تذهب. كنت تعبر جسورا. جسورا حجرية قديمة مغطاة بالطحلب. كان ظلك يمتد. عندما كنت تبرز فوق أرصفة النيفا، كان السماء تنكشف، فضاء أزرق وأبيض كان ينفتح أمامك. ولكن كنت تعود فورا الى الأحياء الفقيرة للمدينة. كنت تمر أمام أقبية قذرة نتنة بالتبغ، أمام نوافذ مكسرة، الزجاج تعكس الشمس الشاحبة، أمام ورشات مغطاة بالبصاق. هذه العفونة المعروفة جدا من البترسبورغيين، غير الصادرة من الريف، تخدش أنفك. كنت تتذكر العبارات التي تفوه بها سفيدرقايلون Syidrigailon بسخرية شيطانية: (أنا مقتنع أنه يوجد ببترسبورغ أشخاص كثيرون يمشون وهم يكلمون أنفسهم بصوت مرتفع. ونلتقي غالبا بأنصاف مجانين.. ليس هناك أي مكان تكون فيه الروح خاضعة لمثل هذه التأثيرات السوداوية والغريبة) في الواقع ليست شوارع بترسبورغ التي كنت تشقها طوال اليوم. لكن كنت تضيع في متاهة وحدتك . وفي روحك المتألمة. كانت الشوارع التي كنت تمشي فيها مكتظة وقذرة. كنت تقطع الحشد مثل متملص سابح في بحر الفاقة، كنت تترك خلفك الأطفال الجائعين، النساء البائسات ، الآباء السكارى . كنت تسير لتهرب من حجرتك الضيقة. تسير في حلم، وفي اشراقة متجددة، تسير ليس على البلدان وعلى العالم. مسكونا بنموذج نابليون، كنت تحتقر التصرفات الجائرة. وكلما تقدمت، كان قصدك يأخذ شكلا، وينضج في رأسك مثل كتكوت يكسر قوقعته، لأنك كنت بعيدا عن الآخرين. ومختلفا . كنت تغدو قصدا فريدا بضجرك ووحدتك. كلما تقدمت في السير، كانت الشمس الغائمة للصيف تعلب خطوتك. في هذا الوقت، حين كنت تتسكع هكذا في شوارع بترسبورغ، وحيدا ومصمما، لم تكن تشك أن الصغيرة سونيا الشقراء، كشمس الشمال، ستتبعك دون أن تتخلى عنك أبدا، وأنك حيثما قادك قدرك ستسهر محمومة عليك كملاك حارس مثلما لم أشك أنا أيضا، في أن بقائي برفقتك فقط في غرفتي باسطنبول كان سيخفف من الرؤى المرعبة التي كانت تغزوني، ثم يبددها كلها.

يا راسكولينكوف لم يحدث أن أردت، الى هذا الحد، أن أبقى وحيدا، أثناء هذه الفترة، بعيدا عن انظار الناس، ولو في الأوضاع السيئة، وأن أهرب من رقابة عالية. بعد أن تعرفت عليك، فهمت جيدا أصل هذه الرغبة مثلما كتبه في (ذكريات عن بيت الموتى) من خلقك وأعطاك الحياة، أكثر التعذيبات قسوة كانت بالنسبة إليه ألا يستطيع البقاء وحده. كما بالنسبة لي في الثكنة. ألا تنجح في الانعزال، ولو لدقيقة أو ثانية . أن تستيقظ ودائما هناك أحد بجانبك . أو تقتسم الماء والخبز مع الآخرين، أن تتنفس نفس الهواء لا بأخوة كأشجار غابة، ولكن بشعور أن الآخر لا يترك لك أية مهلة. أن تحس دائما أن هناك أحدا بقربك، أن تحيا تحت نظراته وثقله المطبق . وأن تراه يتكاثر. ناسيا فردانيته نفسها وذاتيته، أن تنام مع مائة من أمثالك، وتستيقظ مع ألف . في الجناح ، في المطعم في ميدان التدريب، أثناء الاستراحات، وحتى في المراحض . وأن تكون ملتصقا بهم. معك أنت ياراسكولينكوف ذقت سعادة الخلوة والانعزال. في الفترة التي حبست فيها نفسي برفقتك في الغرفة القصية لشقتنا باسطنبول. الآن . وبعد وقت طويل من ذلك، بعيدا عن الكابوس الذي عشته بثكنة في البرية ،أنا من جديد معك. رغم أن سنوات تفصل بيننا، ولكن أيضا الجدران التي ترتفع بين الواقع والخيال. صعب تجاوزها، هذه الجدران. مع ذلك فأنا معك.

هذا الصباح تهت في شوارع المدينة التي تأملتها للمرة الأخيرة بعيون أسير، في اليوم الذي نفيت معتقلا الى (بيت الموتى) محكوما عليك بالاشغال الشاقة. في شوارع بترسبورغ التي ستملأ أحلامك في المعتقل، ولن تستطيع محوها من ذاكرتك، كم تغيرت الأشياء منذ ذهابك اختفت الأزقة الموحلة، والأكواخ الحقيرة. نفس الشيء بالنسبة للسكارى المدمنين، والعاهرات المسلولات . لقد خطت ممرات واسعة، وساحات جديدة، والسكان هادئون الترامواي والترولييباسات تتتابع . قضبان المترو تمضي جيئة وذهابا تحت الأرض في كل مكان، هناك تماثيل، وبنايات حديثة . أجمل الساحات الآن ساحة الديسمبريين. في الوسط بيير Pierre الأكبر، الرائي، يشبب حصانه الذي يكاد أن يثب بقفزة فوق النيفا حتى الضفة الأخرى. الحصان ينتصب بنشاط فوق القاعدة. الملك

منتش بفـرحة أن يحلق في سماء الحي الذي يحمـل اسمه. ولكن الـذنب الضخم للحصان يشده الى الأرض. مانعـا إياه من الارتفاع الى السموات منذ تلك النافـذة التي فتحتها روسيا على أوروبا. منذ ذهـابك. حدث كثير من التغيرات في هـذه المدينة التـي بناهـا بيير الأكبر بمساعـدة مهندسين غربيين. مثلما هـدمت تزارتـزيم Tsarytsime وسميت الآن فـولجوجاد Volgograd، بعد ستـالينغراد، أصبحت سان بترسبـورغ لينغراد. إنها تحمل اسم الرجل الصغير ذي الجبين العريض. الذي حالما نزل في محطة فنلندا Finland هز الأرض الروسية. لأنه في يوم من أيام أكتوبر، لم يتغير فقط مصير هذه المدينة، ولكن مصير روسيا كلهـا، في يوم من أيام أكتوبر عندما خطب في الجمع المتجمهر في سمولني Smolny قائلا (امس لم يكن الأوان قد آن بعد، وغدا يكون الوقت قد فات ، فإما الآن أو لا) تغير مصير السهوب الأوكـرانية الممتـدة، وأيضا مصير ضفـاف إرتش Irtych التي أمضيت فيها عقوبتك, السفينة (فجر) قصفت قصر (الشتاء) والآن، وقد تحول الى متحف، بقـي عند الرصيـف. بينما كنت تعبر مخبـولا شوارع المدينـة نحـو المعتقـل السيبيري لم تكن لتعـرف أن ســان بترسبـورغ ستسمى فيما بعد لينغراد ولا أن تخمن في رعب الأيام التي ستقضيها في هذا المعتقـل المطل على الارتش. مـدافع السفينـة (فجر) لم تعد مصـوبة باتجاه قصر (الشتـاء)، ولكن بـاتجاه فندق سيـاحي ذي بيـاض لامع ، تنعكس واجهتـه في (النيفا) الـذي لم يتغير. مياهـه هادئة دائما، وقطـع الجليد تشف، الأنهار تعيـش أطول من المدن. لاشك أنك فهمـت ذلك أثناء الكـورفيـات Les corvés على ضفـة الارتـش في الأربعين درجـة تحت الصفر. هكذا ، إذن يا راسكولينكوف سرت على طول الأرصفة التي كنت تذرعهـا سابقـا.سماء زرقاء شاحبـة انكشفت أمـامي، وعـالي اتسع. متجـاوزا السفينة (فجـر) اتجهـت الى الضفـة الأخرى، سرت بمحـاذاة قصور مهيبة، وحـدائق مرسومة بخيـط الشاقول (Cordon) نظرت الى ناحية قلعـة بيير - وبول، مازالت تطـل على القرميد اللامـع الذي يغطي حافة جدار السور، شمـس الشمال الأليفة إليك. أشياء كثيرة تغيرت منذ ذهابك ، يا راسكولينكوف ، ولكـن المدينة بقيت. إن المدن تعيش أطول من الناس . أطـول من البيوت والغـرف. لاشك أنك فهمـت ذلك عندمـا كنت تصارع نفسك بغـرفتك وأنت في قمة الهذيان . اعلم مـن الآن فصاعدا أن الناس لن يبدوا يائسين تحت الاضاءة التـافهة للكباريهات، إنهم يؤمنون بمستقبلهم ، ولكـن قطع السمك فـوق الصحون مــازال لها دائما المظهر الحزين، وإذا كان سفيـدريفايلوف (Svidrigailov) يريد الانتحـار اليوم، فإن كلبا بشعا، ذا ذيل قصير ، سيستطيع من جـديد عبور قارعة الطريق أمامه . أعـرف أنك، بخلاف سفيدريفـايلوف، لم تكن تريـد الاعتداء على حياتـك، ولكن على حياة المرابية. بـالأخص ستحمل الســاطور لا بهدف القتل فقط، ولكن من أجل ذاتك . لكي تؤكد حريتك. الرأس المحدب للمرأة الخبيثة سقط كرمانة . ورأيت الدم، الدم الساخن يرشك.

في الوقـت الحاضر، إذا كان هنـاك من يستطيع معـرفة الفكـرة التي كانت تنخرك وكشـف القاتل وراء الكائن المليء بالحب، فهو أنـا بالتأكيد. لأنني نظـرت طويـلا الى الرجال الـذين كانـوا يحاصرونني بنظـرة هذا القاتل. مثلك ، لم أكن لأقدر الهروب منهم ولا أن أبقى وحدي . إنها الأيام التي كـانت فيهـا غريـزتي في البقاء تتحـامل على كـل شيء . هذه الأيـام اللامنتهية مرت في البرية بفضلك استطعت أن أجـد الراحة ، عندما تركت ساطورك يسقط فوق رأس المرابية، اختفوا بـأجسادهم الفائحة بالعرق، وآذانهم المنتصبة كأشرعة من كل جانب من رؤوسهم المجزوزة. أنت من قتلهم، يا راسكولينكوف إنهم كانوا أخطائي وتأنيباتي. جراحي المتقيحة وتعاساتي المتراكمـة إنك أنت من قتلهـم وبالقضاء عليهم، خففـت عني. بفضلك استطعت أن أجد النوم والهنـاءة استطعت أن أبقى أخيرا وحدي. استطعت أن أتمالك نفسي. أنـت ذهبت للقائهم من أجل استرجـاع هويتك الضائعـة في بترسبورغ ، وأصبحت واحـدا منهم، نفيت نفسـك في جناح «بيت الموتى» حيث كـانوا ينتشرون. لا أحد من القريبين منك فهـم الدافع الحقيقي لتصرفك ، يـا راسكولينكوف ولكن أنا كشفتـه في وضح النهار بالغرفة المطلـة على ساحة معتمة بشقتنا بأسطنبـول . الآن وبعد سنوات من ذلك ، في هذه الغرفة التي هي امتداد لغرفتي، أعتقد أنني أسمع صوت أمك بـولخيريا ألكسنـدر روفنا Poulkheria Alexendrouvna المتعجبة «أي مسكن حقير لك يا روديا، كأنه تابوت ! أنا متأكدة أن هذه الغرفة هي على الأقل نصف السبب في كآبتك. راسوميخين ينحني نحوي ويهمس في أذني» :«هو ذلـك طالب فقير أصبح لا يعـرف من البؤس ، والنـورستينا (الوهـن العصبي)، شاب فخور، واع بقيمتـه، وقد أمضى ستـة شهور مقبورا في زاويتـه، دون أن يرى أحدا» نعـم، بعد وقـت طويل مـن ذلك، متمددا فـوق سريرك في غرفتـك نفسها، فكـرت فيك، يا راسكـولينكوف أتخيل نظرتك الـذكية، الملامح الدقيقة لوجهك الطـويل، وجسدي يتلوى من الألم في الغرفة القصية عندنا باسطنبول. مهاجما بالكوابيس، ينجذب الى العزلـة. بعد قليل ســأخرج من هنا . عنـدما سيأتي حـارس المتحف ليغلق البـاب بالمفتاح ، سيجـد السرير فارغا. بعـد قليل سأهبـط الدرج الضيق الذي صعـدت منه وألتحق بفندقـي ، وغرفتي الواسعـة في فندق افروبيسكايا (Evropeïskaia) .

نديم غورسيل

كاتب يوضع على رأس الحساسية الجديدة في الأدب التركي. وهو من مواليد ١٩٥١. يعيش في منفاه الباريسي الذي انتقل إليه منذ ١٩٧٢ بعـد الانقلاب العسكري في وطنه. حيث يعمل باحثا في المعهد الوطني للبحث العلمي (C.N.R.S.) ويدرس في السربون.

من بين أعماله المهمة روايته (صيف طويل في اسطنبول) ومجموعتاه القصصيتان (أرانب الرائد)، (الترامواي الأخير)، يشتغل ضمن مناخات الترحال والحنين والعزلة. ويكثف هذه الحالات عبر لغة شعـرية تتوغل في عمـق الدواخل النفسية لبطلـه/أبطاله من خـلال عمل شفاف للذاكرة وهي تؤثث بيت الحنين.

في القصة التي اخترناها من مجموعة (أرانب الرائد) والتي عنوانها (غرفة راسكولينكوف) يخوض الكاتب تجربة هي استمرار للمناخ الـذي يسود مساره الابداعي. فعبر استحضار لبطل روايـة (الجريمة والعقـاب) لدوستـويفسكي، وأجـواء المنفى السيبيري في روايـة (ذكريات عـن بيت الموتى) يحاول الكاتب أن يجد الخيـط الروحي الذي يربـط بطله الذي يعيـش تشظي الـذات بين اللحظة التـي يزور فيهـا متحف دوستـويفسكي، وبين أزمنـة الوحشـة في وطنه حيـث تمثل الخدمة العسكـرية عقـوبة يخسر فيها الكـائن مواصفـاته بمفهوم أروبر ميزيل (Musil) ، ويعود فارغا إلا من رنين الهذيان.

إن هذا النص الرحال (Nomade)بامتياز يمثل تحاورا شفافا بين رؤيتين متماهيتين لا سيد فيهما إلا اللعنة المقـدسة والهذيان المرعـب. حيث خيـط أريان وحده يضيء خـراب الروح وجنونها الجميل.

نـــداء النهـــــر

لؤي حمـزة عباس *

والآن

ماذا تقول يداك؟

عن مـدن غريبة ستحكي، عـن أناس بعيدين ، عـن رجل بقبعة خوص ينزل سلما اسمنتيـا يؤدي الى نهر، يتوقف على احدى الدرجات ثم يخلـع قبعته ويضعها تحت إبطه ليخرج، باليد نفسها ، شيئا ما من جيب بنطلونه (قنينة أو رسالة ، أو شمعـة، أو صـورة فوتـوغـرافيـة) ثـم يلقي بـه الى النهـر، سيلتقطه ، بعد أن يختفـي ظل الـرجـل من على سطـح الماء، أنـاس لا يتـذكـرون ويمرون بـلا ذكـرى ، ليخـوض عبيـد بخيولهم في النهـر حيث تنتظـرهم في الجهة المقـابلة خنـاجر قصيرة معقوفـة لامعة الحواف، ثـم يتبعهم جمع مـن القتلى بجراح بليغـة طازجـة، ثم تحكـي عن جموع السحـرة وهم يقودون قطعانا من القطط البرية ويلوحون ، لأيديهم المنفعلة معنى واحـد، تلتقطه من بين الجلبـة الحيوانيـة وتقول: إنهم يصرون على أن لرغباتهم حياة أخرى، ترد بعد ذلك مبتسما : يـا للسحرة كـل ذلك يحدث قبـل أن تعبر الصبيـة من أدنـى الخنصر في يـدك اليسرى الى أعلى السبـابـة في يـدك اليمنـى، تتبعها ريـاح الحقول المحروثـة والغابات وهـي تمر بمعلف، وغرفـة ماكينة سقـي ، وكراج متروك، ثـم تفتح بابـا خلفيا وتدخل منزلا، ستائره القرمزية قديمة لكنها مزهرة ولامعة، الفتاة ستصعـد سلما خشبيا، يـدها تمس الدرابـزين بـإلفة باديـة ، وتمضي هادئة الخطى الى آخـر غرف الطابـق العلوي تفتـح البـاب وتـدخل أمـام المرآة ستستجيب لنداء الحقـول المحروثة ونـداء الغابات فتفك أزرار قميصهـا ، تمنح عريها لفضاء الغرفة، هكذا تقول الحكاية، كما تقول أشياء لا عد لها عن وصـايا واغـراءات ، عن خيبـات ودسائس، عـن مذابـح وتصورات، عـن طقوس لـن تتم إلا في راحتيـك ، ثـم تعـرف الطريقة التي تنتهي بها الحكاية ، والطـريق الذي يؤدي غالبا الى حكايـة أخرى، هـي صورة الأولى أو صداهـا ، بالطـريقة التي انتهت بها والطريق الذي قـادك ، حيث الرمال تؤدي الى مدن والمدن الى فسحات ، فتعرف بأنك في طـريق الحكاية من دون أن تعلم : هل أنت في بدئه أو في منتهاه؟

في الصبـاح التالي سترى خطـا مستقيما من البجـع يمشي مزهـوا على الرمـال فيذهلـك المشهد بفتنـة الطيور الغـريبة المتتابعة وقد امتدت السماء فوقها بزرقتها الشذرية، ستنزل بندقيتك السبورتنغ عـن كتفك اليسرى ، وكنت قد تعلمت أن تحملها على طريقـة عرب الصحـراء ، أفقية على الكتـف ويدك تمسك مـاسورتها الموجهـة الى الأسفل، كنت مأخـوذا بقوة المكان وسطوتـه وأنت تحاول أن تحدس ما فكر بـه (ولفريد ثيسيجر) في مثـل هذه اللحظة وهـو يتأمل في زمـن بعيد على رقعـة الرمـال ذاتها أو على غيرهـا سربـا من طيـور البجـع، وتحدث نفسك أنـه ربما حاول أن يتذكر مـا ورد في الانجيل عن البجع البرية.

سيكـون مـن الصعب أن تتبين مـن كـان يتحـدث ، ولمن يعود هذا الصوت بلهجته البدوية الصارمة وهو يتنقل طليقا فوق الرمال ، متكررا بايقاع واحد في أصوات لا انتهاء لها، ما إن تتلافح أنفاس الصحراء بنكهتها المرة في صدور أصحابها حتى ترسم لخطواتها ملاذا فسيحـا لن يكون بمقدور خطى إنسان واحد أن تلامس قاعه أو تفتـح باهتزاز قامته المتصل على ظهـر ناقتـه مغاليـق الرمـال وهي تعبر فـلاة إثر فـلاة مجدولة في غيـب الصحراء المغلـق برعـب كائنـاته العـادية، فيعلم ، عندئذ ، انه قد غار بعيدا في جوف الصحـراء حتى غدا من الصعـب عليه أن يدرك المعـاني الشفيفة لتغيرات مـلامح الدليـل، لانفتاح منخـريه إذ يستاف في هبـوب الريـاح نكهة منذرة ولارتجافة جفنه المحروق وهو يترصد بحذر السحالي فلتات القدرة الرملية وممراتها المبهمة قبل أن يشد على ناقته

* قاص من العراق.

ويستدير ليعلن ما لم يؤمن به ذات يوم من أن الصحراء لن تتخلى عن أبنائها أبدا.

تعلم أن (ثيسيجر) قد تحسس ذلك منذ أكثر من نصف قرن، وهو ينطلق عبر الصحراء التي رآها لأول مرة وشعر بها: شهباء وكتوما وقاحلة، وتعرف في أحضان الربع الخالي القاسية على الكيفية التي تبدل الرمال فيها أحوالها فتلبس لونا بعد لون، وتتحدث عن أسرار حياتها بألف لسان، وتفتح أبواب مودتها القاسية فيهيم المرء في عجيب متاهاتها، يقوده في ذلك أدلاء مدربون ساحبين وراءهم خطى العشرات من مريدي الصحراء وعشاقها المجهولين إذ تلتبس خطاهم فوق رمال أبدية بعد أن تختلط ظلالهم في انكسار أشعة الشمس المريرة فينصتون في سكون الرياح ليستمعوا لنداءات أسلافهم طراق الرمال وهم ينادون بعضهم عبر الفيافي والأزمان .. لن يكون بمقدورك أن تتبين بوضوح لمن كان نداء الليلة السابقة: هات البندقية، ابن قبينة، فقد تلاشى الصوت في امتداد الجهات قبل أن تتمكن من معرفة لهجته حضرمية كانت أم عُمانية أم هي لهجة أعراب الربع الخالي الذين تستند الى اكتافهم الصحراء. سيكون الصباح ثقيلا، لكآبته جسامة تبعثرها رياح الشمال الشرقي القارسة، وسيجمع ابن قبينة حبات تمر وفتات خبز متروكا من الليلة السابقة. لن تفكر في السنوات التي تسلخها أصابعه وهي تبحث في رماد الليالي لأنك ستكون منشغلا بإحساسك المرير، يوهنك شعور طاغ بأنك تقود أدلاءك، دونما دليل، الى الموت.

تتمدد على الرمل، بعد ذلك وتراقب نسرا يحوم تحت السماء الغبراء. عند الظهر ستمرون بهياكل جمال نافقة وتكملون مسيركم بلا أدنى إشارة أو اهتمام حتى تبصروا تلالا عالية على طيات رمالها آثار خطى حيوانية تراها النياق فيلعو رغاؤها، ثم تأخذ الرمال بالارتفاع كأن أيد خفية تسحبها الى أعلى، تنظر حولك فتظن أن التلال الرملية تسد دونكم المنافذ وتغلق الفلوات وهي ترتفع ببطء وهدوء مستجيبة لقوة اليد الخفية وتتخيلها تتكاثف حتى لا يعود بامكانكم رؤية الطرق. لن نتمكن من العودة مهما حدث. قبل أكثر من سبعين عاما قال (ثيسيجر) ذلك، بعد أن تاه مع أدلائه في الصحراء ولم يعد يرى أمامه الا حائطا من الرمل.

في حائط الرمل ستنبثق الفجوة عميقة، بحجم قبضة، ثم تأخذ بالاتساع كأن ريحا عاصفة تمر خلالها حتى يصبح من السهل لرجل المرور عبرها. تسكن النياق، ويصمت الأدلاء، وباحساسك المرير ذاته تتقدم باتجاهها مدفوعا بشعورك النابض بالصحراء وهو يتجدد من (ظفارة) الى (رملة الغافة) حتى (صحراء غنيم)، فترى النمر وقد تجسد بطيء الخطى من بين الموجات الرملية لينتصب وسط الفجوة، تنبت قدماه الأماميتان على الحافة ثم يندفع بشراسة الى أمام.

يتساءل ابن قبينة:

– وش اتشوف يا صاحب؟

ويتقدم النمر خطوة أخرى فتتعلم أن ليس بامكان أحد غيرك أن يراه ويتحسس القدرة الحيوانية الصامتة وهي تطبع آثارها على الرمال بعد أن توغل ونظر لحظات ثبتت فيها عيناه باتجاهك، فتعرف أن حضوره نداء لك وان عليك أن تستجيب، دونما إرادة للنداء.

سينسجب النمر فتتبعه مأخوذا بقوة أقدامه وهي تنتقل بلا صوت، وبحركة جسده الرشيقة إذ يندفع، أو ينحني أو يستدير، وهي تنتمي انتماء كاملا لما حولها: للضوء والريح والرمال، كأنه بقدرته الحيوانية العجماء تجسيد لارادة تلك العناصر، نيتها القوية القادرة وقد انبعثت من فجوة في الرمال. سيستمر اندفاع النمر وتستمر بمشيك وراءه ناسيا السبورتنغ أفقية في يدك اليمنى من دون أن تعيدها على كتفك فتظل مهملة، خارج وظيفتها في الصحراء كل شيء في مكانه: الحجر والبئر وزهر الرهات الأبيض وذرات الرمال، لذلك تمتلئ الفلوات الفسيحة بأشيائها القليلة وتحيا. الى الجهة الجنوبية سترى المنحدرات المعشوشبة والغابات والأودية الظليلة قد امتدت حتى سهول (جربيب) والى الشمال مباشرة ترى انحدار مساحة من الصخور السوداء والرمل الأصفر الى الربع الخالي، ثم تتطلع فتجد الصحراء منبسطة أمامك تمتد ألفا وخمسمائة ميل حتى البساتين المحيطة بـ(دمشق)، تهب نسمة صحراوية حولك فيتراءى إليك (قصر السعادة) منبثقا من الرمال بشرفاته الواسعة، وأبوابه العالية أسيجته الملظومة بعقود من لبلاب حجري، ثم تلتفت باتجاه النمر مدفوعا برغبتك لأن تجد لكل ذلك معنى فتراه وقد انحرف ليتوقف عند قدمي بدوي يرتدي عباءة بيضاء، ذراعه اليمنى تستقر على كتفه اليسرى رافعة ذيل عباءته، كان ينتظر التفاتتك لينزل يده ويترك العباءة لمشيئة الريح، ترتسم على شفتيه ابتسامة إلفة ويقول:

– مرحبا يا صاحب.

كان وجهه قد بدا لعينيك أدكن السمرة بملامح منحوتة،

لكنه مـع طيف ابتسامتـه صار أشبـه بحجر كريـم في ضوء الفجر: صلبا، وافر الجمال.

قال:

- تأخرت هذه المرة يا صاحب.

كان بودك أن تقول أنك لم تطأ رمال الربع الخالي من قبل لكنه سبق كلماتك بعد أن لمح ذهـولك واقترب ليقول بصوت خفيض.

- ستقول انها المرة الأولى التي تجيء فيها، ربما قلت أنك أول من يجوس خلال رمال الربـع الخالي من الغرباء، وأول مـن يخط الخرائط لطرق الصحـراء، لكنك تعـرف من نـداء النمر ومن ذكرى (قصر السعادة) أن الصحراء بلا طرق ولا خرائط ولا أسماء، كان اسمـك في المرة الأولى لورنس، وعلى مشارف الصحراء أسميت نفسك لورنس العرب، وفي الثانية عدت مختلفا باسم ثيسيجر، ولفريد ثيسيجر، أحفظ الاسم على الرغم مـن صعوبته، وها أنـت للمرة الثالثة وقـد ناداك أولادك بالصـاحب.. ستضيء احدى غـرف (قصر السعادة) الكثيرات اسمك الحقيقـي بعد أن تـذهب فقـد ناديتـك مرات بالصاحب، هل تذكر ذلك؟

كنت تراه رشيقـا، صلب العود، طويل القامـة مثل رمح مغـروز في الرمـل، وتشعـر به غـريبـا بمـلامحه المنحوتـة ونظـراته النـافـذة وهـي تقرأ عينيـك وتستجلي في ارتجاف أجفانها حذر الغريزة الدائم من طوايا الصحراء ومفاجآتها، تكتم احساسك بالغرابة متسائلا:

- هل دخل الاثنان (قصر السعادة) من قبل؟

- كما ستدخلـه الآن لترى ما لم تـره في المرات السابقـة، ولتستمر الصحراء في إطلاق ندائها مرة بعد أخرى..

أمام باب القصر ذي الخشب اللامـع الصقيل ستقفان ثم يرفع يـده ليفتحه دافعا أحد مصراعيـه الى الداخل، فترى أن اليد لم تكن تمس خشب الباب حقا، كانت تدفع المصراع بغير جهد ومن دون أن تستقر عليه.

- لقد بنـاه أحد أمـراء العرب ليكـون القصر الصحراوي لمملكته، قلت ذلك من قبل، وأقول لك الآن بأن سموه شاء أن يكـون قصرا يتيما لا تريـن له بين عجـائب الـدهر وغـرائب الأمصار، فقد زعمـوا أن طينه معجون بعصير الزهـر والدم والأفكار.

هنـا سيكون لصمـت العشاق معنـى ولنظراتهم معنـى، ولارتجاف شفاههـم معنى. هنا لـن يكون بمقـدور أصحاب القلوب السوداء أن يشمـوا شيئا ولن يروا غير الفـراغ، وهم لـن يفكـروا بالصحـراء الممتلئـة في فـراغها القـاحـل لأنهم سيكونون في غرفـة البنفسج، الغرفة الواسعة التـي بلا باب ولها رغم ذلـك رائحة بنفسج في المسـاء.. وهنا الغرفـة التي يتيـه في أعماقها السـادة ويهيم في أرجـائهـا العبيد، الـروح وحدها تحوم في سمائها فتية في احترابها الطـويل انها الغرفة التي لن يكون فيهـا سوى الرائحة القوية المدوخـة، عرفتها؟ رائحة الحرية التي تملأ منذ زمن بعيـد غرفة الصقور.. وهنا سيكـون لك أن تتنسـم ريح الجهـات وتحسه غـامرا بفتنـة المجاهـل والمغاور والمفـاوز والشعاب، إنها الغـرفة التـي لم تفتح لسواك هي ذي الغرفة التـي ستعلن إسمك أيها الغريب لأنها غرفة الغرباء..

سترى ذلك كله يمور في راحتيـك، وتسمع حكايا الأعمار والأرزاق، والـوسـاوس والآمـال، وتمر بمـدن لا عـد لها، وتخوض حـروبـا، بعدهـا تحكـي عـن رجل يخلـع قبعتـه الخوص، يرنو الى ماء النهر ثم يغـط القبعة فيه ليعيدها مبللة الى رأسه، سيتأكـد بعد أن يسيل الماء باردا على عينيـه بأن لا شيء يخصه سوى اللحظـة التي يرنو فيها وهـي لحظة زائلة لاريب، سيثقل تصـوره البسيط عن النهايـة صدره فيجلس على احـدى درجات السلـم، أو سيرتقـي الـدرجات، بحكـم التصور ذاتـه، ليغيب مثلما جـاء تحت أصبع أو في خـط من خطوط يـديك، وكذا الأمـر بالنسبـة للعبيد بعد أن خـاضوا النهر بخيـولهم عابـرين الى الجهـة المقابلـة حيث تنتظـرهم خناجر قصيرة معقوفة لامعة الحواف، سيعود القليل منهم، بعضهـم على خيـول، والبعـض الآخـر راكضين، عنـدمـا يصيرون على ضفـة النهـر يخرون مثخنين بـإحسـاسهـم الباهـظ بالعبودية، هـذا ما ستعلمهم الخناجـر، أو ما تشير خطوط يـديك الى أنهم بطـريقة مـا سيتعلمونـه، ثم يـرجع السحرة بـلا قطط برية ولا رغبـات وقد يمر فتـى من ابهام اليد اليسرى عابرا خطوطـا قصيرة وطويلة، رفيعة وثخينة، طولية وعرضية، كل خـط يعني، كما تعلم، عقبة: جبل، أو حيوان، أو نار، أو صورة الفتى وهي تتكرر الى أعداء بلا عدد حتى يصل الى منـزل الستائر القرمزية ويفتح البـاب القديم ثم يصعد السلـم، وبعد أن يلج الغرفـة تخبره المرآة عن نداء الغابات فوق صدر الفتاة الطليق.

هل تقول الحكاية ذلك كله؟

هل تقول يداك؟

جمرك تحت الرمـــاد

بهيجة حسين *

«في الصباح الباكر من يوم ٩ شباط/فبراير ١٩٨٨ كانت آنا البزابيث بانياغوا موراليس تنتظر بين رتل من الزبائن أمام مخبز حيها في مدينة جواتيمالا، عندما قبضت عليها مجموعة من رجال مدججين بالسلاح يرتدون زيا مدنيا، وأوسعوها ضربا وأرغموها على ركوب شاحنة بيضاء مقفلة ذات نوافذ معتمة».

لم يتحرك أحد من أفراد الطابور خشية أن يضيع دوره، تطلع كل واحد منهم الى الآخر، وعندما التقت عيونهم نكسوا رؤوسهم لأسفل وحثوا بائع الخبز أن يسرع.

مقهى فينكس بشارع عماد الدين مزدحم بالجالسين، نساء ورجال، رجال ورجال، فتيات وفتيان، وأنا وحبيبي، صوته يردد مع عبدالحليم حافظ أغنية «أنا لك على طول ، خليك ليا».

في ذلك الصباح ارتدت «آنا» فستانا أزرق به اتساع قليل عند ملتقى ثدييها ، وبدون أكمام، لفت عقدا أبيض حول عنقها وتأملت صدرها المنطلق في المرآة ، وضعت مشبكا في شعرها الأسود الذي يكاد يصل الى خصرها النحيل، وتوجهت الى المخبز في محاولة منها لتضليل المخبر الذي كان يتبعها كانت على موعد مع «ادريان غويرا روكار» رئيس اتحاد الطلبة الجامعيين في بيت هوزيه سوتز ، أعدت «مرسيدس» زوجة «هوزيه» دجاجة واشترت زجاجات من البيرة احتفالا بالعاشقين.

«عثر على جثة «آنا» بعد يومين وعليها آثار طعنات، وعنقها مشروط الى درجة كاد فيها أن يقطع رأسها. كانت آنا من العناصر الطلابية النشطة، لذا فقد تلقت تهديدات متعددة بالقتل».

لا أحتمل ملابسي على جلدي، قلت له : عرني ، احملني الى المنضدة ، خلص الجسد من أقنعته الثقيلة، ضجيج الأتوبيسات يملأ الشارع. سمعنا أذان المغرب من الجامع المجاور.

«محمد لا يشاهد التليفزيون لأنه لا يوجد عنده تليفزيون فهو يعيش مع أسرته في حجرتين من الطوب اللبن في قرية صنبو مركز ديروط محافظة أسيوط، ويصلي يوم الجمعة فقط في جامع القرية ، ويسمع كلام الخطيب في الجامع ــ الخطيب أحد أفراد الجماعة الاسلامية المتطرفة».

ضغطت بيدي على خصره، ماسح الأحذية يدق على صندوقه، يضيء الجرسون لمبات المقهى، طفل يضع كيس مناديل ورق على الترابيزة المجاورة، وأنا أقرأ له «سوف نذهب معا الى دير مارجرجس والكنائس السبع ولخالتي سعاد فاخوري لتطعمنا القربان»، محجبة تتأبط ذراع رجل وتتلفت حولها.

«محمد يرفض التعامل مع المسيحيين لأن الشيخ قال لهم أن المسيحيين يكرهون المسلمين ، لذا فهو لا يتكلم مع جاره المسيحي ، ولا يشتري من مسيحي».

هنود حمر يحررون فلسطين ، وعشاق يحررون أرواحهم، أناملي تتحسس امتلائي به، نار حنونة تسري في الفراغ بين جسدينا. نصوص فرعونية على جدران المعبد، نصوص الرغبة على جدران بيتي، وساعة في الظهيرة هي الساعة وأنا ذائبة بين أعطافه.

«المجموعة الأولى من المتطرفين هاجمت عيادة أشهر طبيب في ديروط، ويدعى برزي النحال، عمره ٦٥ سنة، هاجمه شخصان ملثمان، أحدهما راقب مدخل العمارة والآخر أرداه قتيلا».

لذة تقطر العرق من مسامي ليجري نهر على مفرش المنضدة ، حولت مجرى النهر بأصابعي منذ ثلاثين عاما سألته وأنا قابضة على يد أمي: هل ستعطيني حقنة يا دكتور برزي؟ ابتسم وقال : لا ، سوف أعطيك علبة ألوان.

نعيم يترقرق على جلدي وروحي.. ألعق شفتي وأقول له : جمرك تحت الرماد.

والمقهى مزدحم بالجالسين.

– الفقرات الموضوعة بين الأقواس منقولة حرفيا من نشرة منظمة العفو الدولية ومن جريدة الأهالي الصادرة في ٢٤ يونيو و١ يوليو ١٩٩٢.

* قاصة من مصر.

رغم كل شيء.. كان زمنا جميلا

زياد بركات *

- ١ -

ولدت في نهاية عصر الاسطوانات ، عرفتها صغيرة توضع على الجهاز الخاص بها، ثم تدار .. اذ ذاك ينطلق الصوت دافئا وعذبا أما أسياد الغناء آنذاك وفي حياتي كلها فيما بعد، فهم : محمد عبدالوهاب وعبدالحليم حافظ وفيروز ، كانوا يتسللون خفية لكن بعمق الى الطبقات الأبعد غورا في أرضي وكالجذور لم يغادروا ، بعد مكانهم في تلك الأغوار السحيقة.

بعد سنوات قليلة في بداية السبعينات ، اختفت فجأة وبشكل غامض .. تلك الاسطوانات وها قد جاوزت عتبة الثلاثين الكئيبة وتزوجت وأنجبت وكتبت كتابا وسافرت الى أقطار لم أحلم بالسفر اليها يوما .. ها أنا ، الآن مليء بالحزن ، ذلك أنها ذهبت الى الأبد من هذا العالم الذي يتغير فيه كل شيء بسرعة غير مفهومة.

- ٢ -

أكتب، لأنني أريد أن استمتع بالكتابة ، آخرون وهم كثر يكتبون من أجل ايصال رسالة ما، أو لمجرد الزهو ليس إلا ، الأمر بالنسبة لي مختلف : أكتب لكي أتخفى ، لكي اترسب في القاع السحيق كصوت عبدالحليم حافظ الدافىء والملوع بمسحة الحزن النبيلة، أقصد ذلك الصوت الذي كان ينطلق من الاسطوانات ثم يتسلل بعذوبة لا تضاهى الى الطبقات الأعمق والأبعد غورا من حياتي وأرضي.

أكتب لكي أرثي ذلك الزمن الغابر ، المنقضي كطعنة تمت ويدين مغسولتين من دم المخلص، ذلك الزمن الذي عرفته مبهما لكن جميلا على نحو طاغ وبالغ الفتنة، أكتب لأنتشل ذلك الصغير من طينه وبؤسه، كي أراه ثانية أمام عيني.. فأحضنه وأبكي على صدره.. ذلك أنه ولد في عصر الاسطوانات ، ولد في الستينات الذهبية التي منذ ولت لم يعد للكون من لون ومن مسحة جمال متبقية.

- ٣ -

نشأت وحيدا وناحلا ودون حماية في مخيم يقع على أطراف العاصمة الأردنية عمان ، كان يدعى مخيم شنلر ثم أصبح «حطين» ولا أدري ماذا سيصبح اسمه فيما بعد.. آنذاك: أقصد في عصر نهاية الاسطوانات، قبل ربع قرن نشأت وكبرت حافيا تحت سماء الله ، دون رضا كأنما «الريح تحتي»..

آنذاك ، كنت أسمع جرس الكنيسة يقرع كل أحد، وكنت أرى الزهور في الجبال كحريق يشتعل أما الآن فإن أحدا لن يصدق ذلك الجمال، إن أحدا لن يصدق أن مخيما للاجئين الفلسطينيين، حيث المنازل التي على عجل بنيت، المنازل الكثيرة المكتظة بالولادات السريعة، حيث المنازل تتحول من خيمة الى ما يشبه البيت، وحيث الشوارع مليئة بالماء الآسن، ان مكانا كهذا يمكن له أن يحتضن جبلا أو اثنين يحترق فيهما ربيع دائم طيلة فصول السنة، غير أنني أصدق ما أكتبه، ذلك أنني رأيت ، ولقد رأيت ربيعا يتفجر على جبل ، وسمعت جرس كنيسة يقرع كل أحد ، ورأيت أطفالا يلهون بالقرب من مدرسة شنلر، تلك التي أسسها مبشر ألماني وأطلق عليها اسمه لرعاية الايتام دون هدف سوى المحبة التي هي قوية كالموت.

آنذاك : رأيت شابا يحمل جهاز الاسطوانات ويضجع على العشب على ذلك الجبل ثم يشغل الجهاز، كان الفتى في ضجعته

* كاتب من فلسطين.

تلك يشبه ما تتركه من أثر لوحات التعبيريين العظام ، حيث الطبيعة تكتنف وتلف الجمال الذي سيزول عما قريب بعد أن يمر النسيان من هنا.

كان الشاب فتيا، وحزينا ، وموّلها ، وكان يدندن مع المطرب الذي ينبعث صوته من الاسطوانة ، ثم رأيته يشعل سيجارة ، ثم يدفن رأسه في العشب، بعد ذلك دخلت المشهد فتاة صغيرة ما إن رأته في ضجعته تلك حتى تجمدت في مكانها : كان المشهد بالنسبة لي : اليوم كما في الأمس ، غامضا.. فما الذي يجعل الشاب يبكي؟ وما الذي يجعل الفتاة تتسمر في مكانها.. كان المشهد فاتنا وغامضا رغم أن ما تلاه كان بالغ الوضوح.

- ٤ -

كانت شقيقتي الكبرى مغرمة ، كبقية أبناء وبنات جيلها، بعبدالحليم حافظ، كانت تترك آلة التسجيل ، وقد اشتراها أخي ، قرب رأسها ثم تغيب في حالة تشبه النعاس، في انتظار بث احدى حفلاته في ساعة متأخرة من الليل، من أجل ذلك كان على أشقائها الصغار، الذين هم نحن أن يذهبوا الى آخر نقطة المخيم، ليشتروا من الصيدلية الوحيدة أقراصا خاصة لطرد النعاس بعيدا عن جفنيها ، كي تظل مستيقظة ولا تفوتها حفلته التي كان يبثها صوت العرب في وقت متأخر من الليل.

بعد ذلك كبرنا نحن ، وظل عبدالحليم حافظ سهران تحت جلودنا، ومستيقظا كحيوانات الليل، وعندما توفي انخرطت شقيقتي الكبرى في البكاء، ولف المشهد ضباب شفيف من الحزن منذ ذلك الوقت الى الآن وأنا تراودني فكرة دائمة، وهي الكتابة عن عبدالحليم حافظ، عن تلك الرومانسية التي لم تبل، وعن ذلك السر الذي دفع نساء من الشرق الأوسط ، الى الانتحار من أجله فور شيوع نبأ وفاته.

آنذاك : انتاب أمي الفزع من احتمال انتحار ابنتها من أجل ذلك المطرب.. آنذاك : كان الموت حقا يطرق أبواب بيتنا كثيرا ، حيث كان يختطف أخوة لي صغارا، دون سبب مفهوم.. منذ ذلك الوقت وأنا أريد أن أكتب عن ذلك الرجل الذي لم تنتحر من أجل غيره عبر تاريخ شرقنا كله امرأة واحدة .

منذ ذلك الوقت الى الآن وأنا أرغب بالكتابة عن عبدالحليم حافظ، لا لشيء إلا من أجل شقيقتي الكبرى، على ذلك يبعث فرحا في نفسها ، وهي التي لم تعرف في حياتها سوى العذاب.

- ٥ -

ماذا حدث بعد ذلك؟

جاء رجل بكوفية فلسطينية (ما يرتدي الفلسطيني في الأدب والسينما غير كوفيته؟!) وانهال على الفتى الذي كان يدفن رأسه في العشب ركلا، الفتى أخذ يصرخ من الألم، ثم أخذ يركض، فيما خلع الرجل عقاله وتبعه وهو يضربه به على مؤخرة رأسه وظهره وظلا يركضان حتى غابا من المشهد.

ماذا حدث بعد ذلك؟

ظل جهاز الاسطوانات في مكانه ،وظلت الفتاة مسمرة في مكانها . بعينين تائهتين كأنما ظبي في شرك ملغز، أما المطرب فظل يبث نجواه عبر الاسطوانة بصوت خفيض كانت الأغنية عن الحب، عن الحب فقط، كانت الأغنية عن الفراق وما يخلفه من أسى ، كانت الأغنية لعبدالحليم حافظ ، ولم يكن مصير الشاب بعيدا عن ختام الأغنية الحزينة، ككل أغاني عبدالحليم ، حيث الحزن شفيف ونبيل، حيث الحزن حصان جريح على رأس جبل ، حيث الحب نفسه مجروح كذلك الشاب بالضبط، ذلك الشاب الذي لم أفهم الى اللحظة سر ضجعته تلك، وسر بكائه الخافت فيما رأسه مغمور بالعشب..

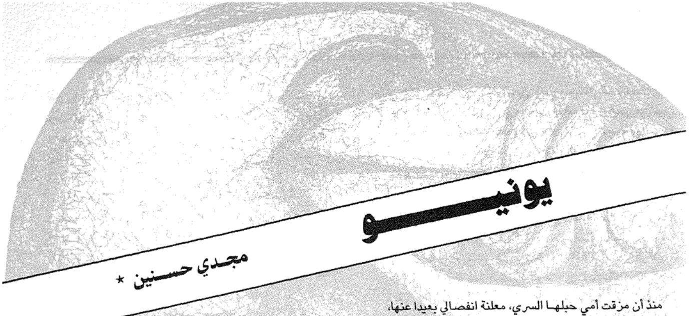
- ٦ -

لنتأمل ما حدث .. بدأت بالكتابة عن الاسطوانات ثم انتقلت الى ذلك الشاب، في الرعشة من ذلك هناك الصوت العذب، والوجه الشاحب ، في الرعشة من ذلك بالضبط هناك عبدالحليم حافظ، لكن أين الفتاة نفسها؟!

الفتاة تستدير ثم تنزل الجبل بخطوات تائهة ومتثاقلة ، ثم تتسرب خطواتها بين الخيام الفقيرة الى أن تصل الى خيمة أهلها ، انها غافلة عن الصراخ.. حتى أنها لم تتسمع صوت البكاء الذي كأنه صوت جوقة في مسرح إغريقي، وإذ تدخل وقبل أن تلم بالوضع يفاجئها صوت أمها طالبا منها الهرب، وإذ تنفلت خارج الخيمة بذعر غريزي، تتبعها السكين طعنة في الظهر، فتلتفت الفتاة بعينين مذعورتين ورجاء يائس، ثم طعنة في الظهر وقد استدار القاتل وضمها اليه من عنف الطعنة ثم طعنة في العنق، وإذ ذاك ينطفيء البريق الذي في العينين وينفر الدم دافقا ، ثم يبتعد القاتل قليلا ، ويخفت صوت بكاء الأم، ويلتفت حوله خائفا . بعينين دامعتين ، وإذ يلتفت أراه شابا صغيرا لم ينبت شارباه بعد كالرجال ، وبوجه شاحب ونحيل ومرتجف ، ثم أراه يندفع نحو أبيه ، على باب الخيمة ، ويختبيء في صدره وينخرط في بكاء عال.. وإذ أغادر . أرى الدم على الأرض دافئا ورطبا ، وأرى الفتاة تنظر إلي بعينيها المذعورتين اللتين يلتمع فيهما رجاء يائس. إنهما تنظران إلي منذ ذلك الوقت الى الآن ، فهل حدث ذلك حقا أمام عيني ، يا إلهي ؟!!

- ٧ -

ولدت في نهاية عصر الاسطوانات . ولقد كان عصرا جميلا رغم كل شيء.



يونيـــو

مجدي حسـنين *

منذ أن مزقت أمي حبلهـا السري، معلنة انفصالي بعيدا عنها، وصرتي تتدلى في ألم على جـوانب بطني المتـورمة، تتخبـط أثناء سيري. بـلا أمـل في استقـرار أو شفاء، سـدت عـوامـل المنـاخ مساماتها وألهبتها البثور، حتى ذبلت وتشوه منظرها، وأثارت عطف العيون.

نصحوها بأن تأتي بريال فضة مختوم بسر الحكماء، وتلفه بمنـديـل محلاوي، وتشـده على صرتي جيـدا، كـي تستقـر في وضعهـا الملائم، وأن تـداوم على رش بودرة السلفـا والخمـس خمسات عليها، لكن لم تفلح الـوصفات، حتى كبرت على آلامها، وعرف جسـدي لحن الصبايـا، أخوضـه كل شهـر، وتنتشر في وجهـي نفـس البثـور، أبكي مـن ألمي وتبكـي أمـي لي، وألح في صوتها راحـة البال وهـي تطمئن أبي عـن حالي، تـداعب يـداها بطني، وتـركن أصـابعها عنـد دائرة الريـال الفضة، وتبتسـم، ويواتينـي عبر الميناء نفير السفن الغاديـة والرائحة، فأرقـب من النافذة حكمة الرحيل، وموجـات أغانيه الحزينة، وأنا أودع أمي الى الضفة الأخرى لتأتي بسر الحكماء.

قالوا لها إن السر في مغـارات بنفسجية، محفوظة حبـاته بين أشياء الأميرة الصغيرة، داخل عين ذهبية، هي رصد الروح وأمل الفتح، مـن يلمسها يتمدد قلبـه نازفا كقطـع العجين المخمورة، التي كانت تكورها جـدتي على أسطح الكنب والألواح العتيقة، لا هادي ولا دليل الى صرخات الزمن عندما تعلن لصاحب الحاجة : أنا هنا.

طمـأنتنـي أمـي أنها ستعـود بسر الحكماء، وبـدأت أزف البشرى لكل الذين تألموا.

يـدفعنـي الاكتمال الى الأعماق، وأرهف السمـع في الليـل الى حجرة أمي، وصـوت امرأة تنادي، وهـي تضـم أبي الى صدرها، وأسعى وراءها لضم الخيوط المبعثرة، وأنتظر البشرى ، يوم أن تلتحم صرتي ببطنـي، وتصبح مفتاحـا طبيعيا للغزل. وعنـدما أهفو الى فراشي يستحثنـي الألم على هرشها بأظـافري ، فتجرح الصخور جـوانبي ، وتهيج على رائحـة الدم الوحـوش، بقبحها وجمالها ، بـدنسها وطهـارتها، بشبـق العيـون نفسه، وعطـف البـاحثين عن الفـرص، أتقوقـع في نهاية الأيام الخمسـة كشيء هلامي، لا وجود له إلا فوق المناضد تطفـيء هدير أمواجي بقايا اللفائف المحترقة.

وفي الصبـاح يتـأكد لي أن دائرة الـريـال الفضـة في صرتي، أمست دوائر لـونها غميق، كلون البقـع على ملاءات سريـر أمي، لحظة أن ضمت المرأة الى صدرها أبي ورجـالا آخرين، وأن هذه الدوائر السوداء سترصدها الخرائط والتواريخ، وتغزوها حتما الجيوش التـي أعرفهـا ، وربما احتلها الأعـداء الذيـن أعرفهـم، بعدما يعثرون على سر الحكمة.

لم يكن بي مـن شعور منـذ أفلت مـن صلب الأمـان ، سوى احساس بأنني مهضومة، قـذفني جوف مظلم، الى سراديب أشد ظلمة ، أخوضها منهكة النفس، شـديدة الهضم، تتخللها لحظات نـور، لا أدري إن كانـت شمس بيننـا، أم عيون أحـد الوحـوش ترقبني، الشيء الوحيـد الذي تأكدت منه تمامـا، أن سنين الكآبة بـأثقالها على كتفـي حتـى وصلت الى هـذه المرحلـة من الأمـان النسبي، وقـدر من الصمـود أواجه به أفعـال الرجـال في الليل، وحجرة واحـدة في البيت القـديم، حـددت إقامتـي بين جدرانها، أستحم وأطبخ وأكتـب وأحلم وأقضي حاجتي فيهـا، رضيت بها حتى تـواتيني البشرى ، وتطرد عن جلـدي رائحة البيت القـديم ودوائره البالية.

كان صبري طويلا ، لكن الأيـادي التي تمتد أطول وتلقي بي في طـريق أخـرى، ويؤكـدون جميعا أن هـذا هو المكسـب المبين، يهمسون في أذني:

لا تتركي لها البيـت، خذي الحجرة واقعدي على قلبهـا، حقك

* كاتب وصحفي من مصر.

أنت وأخوتك، أرضكم الأخيرة ، وعليك أن ترضي بهذا الحل الآن، وأن تمني القلب وتشرحي الصدر وتطردي الخوف بعيدا، وتحبسي القلق مع اليأس في أسفل الرأس، وترمي بالشك بعيدا، وتذرعي بالصبر ، وتفاءلي بالجنة، حتى تعود أمك ، وتأتيك بسر الحكمة.

في هذه الأثناء أعلن أبي عن إيمانه المفاجيء بزواج الصبايا مبكرا، وأنه الحل لكل الدوائر السوداء التي يرى في منتصف قطرها أيامنا التي كانت ، ورأيتهم يحملون في الظلام الأزرق عشقي الجديد، وأوصاهم محمدي النجار بالمرور داخل المخابيء ، حتى لا تراهم وحوش الأعماق، فتقصف فرحتنا ، وحذرهم ألا تخدش الحوائط زهو العفش الجديد.

كان علي أن أبتسم في فرح وألا انتبه لصفير الانذارات المتقطع وهو يغلق أبواب القلب.

وفي ليلة الدخلة دفنت رأسي بين ركبتي ، وحضنت ما تبقى من عروستي الصغيرة خشية قذائف الأعداء، وعيون الرجل التي تنهش لحمي، وعندما رأى صرتي تتدلى على جوانب بطني المتورمة، واصل التفتيش في بقاياي ، ولم يصل داخلي الى رائحة السر المنتظر ، فخارت همته ونسي، وفي الليالي التالية أحاطني كثعبان ، ورأيت في عيونه سفالة الظلمة، أنزع أوراق النتيجة وأمحو بها لزوجة البقع على الملاءة، وأميل على جنبي الأيمن وأسبح في نوم عميق، فأرى عروستي الصغيرة محطمة بين ركامنا تحملها عربة تسابق دوي الانفجارات، ونساء متشحات بالسواد. ويونيو الحزين، ولفحة الروح في هجير لياليه، ورجالا كثيرين يمرون على بئر القلب، وكلما مروا عليها مروا ثقالا، نزحوا من مائه، ونزعوا من جلده رقائق الورد، وعصروها نبيذا وتبادلوا الانخاب على موائد العشاء، تاركين على العتبات نظراتهم المغايرة ، تكوى الليالي القادمة وتحرمني العودة الى فرحتي الأولى.

كنت أخشى جحوظ العينين من طول النظر على ما ليس في اليد، حتى أمست بلا عيون، أنقب جدران المياه مرات ومرات، كي استطيع الرؤية من جديد، وعلى طول هذا الممر الكئيب تملؤني شواهد مرعبة ، يوم أن تكاثرت البقع على ملاءة السرير، ورسمت في العينين دوائر سوداء، كدوائر الريالات الفضة، أرى في منتصف قطرها أيامي التي كانت ويوم أن خانتني صداقاتي القديمة ويوم أن حملت عروستي الصغيرة في أحضاني، ودوي القاذفات يلاحق عربة ركامنا، وحطت بنا بعد ساعات داخل حجرة فوق سطح منزل، يملؤه أطفال كثيرون، لا يكفون عن البكاء، ندخل دورة المياه فيه على عجل ، ونستحم على بينة من الجميع.

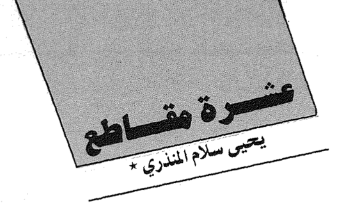
أنت وهذا الشهر تتبادلان ـ دائما ـ الهزيمة وأنخاب الدم، جسد هش وأحلام مؤجلة لا يقوى قريني على احتمالها وتحقيقها، سيظل يونيو شهر المواجع والأعاصير الكاشفة، وسيظل توقي الى الاكتمال يؤرقني، وستظل أنت مصلوبا على ريح ضعفك ، ربما تشتد يوما، وتفك قيودك، وتبحر من جديد، فتصد الأبواب عن عيونهم، يومها لن تراني حبيسة بين جدران أربعة كالصندوق المظلم، تنهش العيون لحمي في مشهد متحفي، كمومياء عاجزة تنتظر كلمة السجان الأخيرة، لا تملك حق التفريط فيها، والافلات من صداها ، ولا أجد سواها مخرجا.

هواجس الجدران الأربعة تخنقني ، تدفعني الأيادي دفعا الى اختصار الأدوار وسرعة الاحلال، فأمتطي أحصنة الآخرين،وأدع حصاني فارغا بلا دور، أحلم بالعبور الى الضفة الأخرى، أستقبل السر الذي غاب في الليل، لكن يقف السؤال في حلقي، هل أخطأته؟ أكاد أشم رائحة عرقه بين الجوانب، تكاد حوائط البيت القديم تهتف باسمه، تمر لياليه بلا نسمة، ولا رد منه سوى الغلظة الجديدة والخشونة المتاحة، تستقبل سكين جدرانه رقبتي كل ليلة، وألقي بها في سلام المخمورين، كالقتيل في صندوق مظلم أبدعت يده في صنعه، ألوذ بالصمت، وأحتمي في أصوات المتطوعين وهم يرددون :

طفى النور .. طفى النور، أميز بينهم صوت أبي، فأدرك أن الابتعاد عن البيت القديم، هو قرين الاقتراب وأن حياتي مع هذا الرجل مجرد مرحلة، لن أحمل منها أية ذكرى، سوى المقامرة.

لم يبق إلا العجز ، كان يلقي بي بلا اكتراث، كاشفا وجهي أمام الجميع، انتظرت منه كثيرا هذه الكلمة ، وكنت أتساءل : ماذا لو قالها ؟ لو نطق بها بيسر وهدوء؟ أي جدران ستحمل رائحتي؟ قلت لن أطلبها، وليفرح بعنائها المقدس وحده، حتى لا تخنقني حبال الندم والتبريرات المؤرقة، وسأبني هناك بيتي الجديد ، وأحلامي المؤجلة، وأدفن جسدي عن العيون في ثرى القرم، واستحم في شواطئها ، وأتذكر، كما علمتني أمي، كيف أزوغ عن حد الأشياء الجارح ،وسأجد أنفاس الحارات ونفير السفن العابرة تنتظرني على ناصية الشارع ، عند مدخل الميناء، وسأجد في العيون سند الأهل، وكأنهم يعلمون بما حدث.

سأقاومه .. وأخطط بعصاي لأرد جنوده عن أرضي الأخيرة، وأمزق أوراق النتيجة بلا حسرة، ولن ألتفت لبقية الشهور، تأكل الوحدة أيامي، لكنني الآن أعلم على أي كرسي أجلس ، تكفيني صورتهما وشكل البقع الدائرية كالريالات الفضة، عندما دخلت عليهما فوجدتهما عرايا، لأزيل قبل عودتي رائحتي عن جدرانه، وأزيله من داخلي، وأمحو بصمات يدي من الأكواب والأطباق ومقابض الأبواب ، ومن أنفاسه لن أترك شيئا هنا، وسأطفيء هجير الليالي، وإذا تقابلنا يوما وجها لوجه، لن أتردد في الابتسام ومصافحته ، وربما سأضحك بملء فمي على نكاته السخيفة وتنظيراته الباردة ، فقد أدركتني الهزيمة ، وعلي أن أعترف بالحصار داخل هذه الدائرة السوداء من الأسئلة لن أكتشف حقيقتها قبل وصول البشرى، ويدركني سر الحكمة.



عشرة مقاطع

يحيى سلام المنذري *

١ – غضب

أنفه طويل معوج، له نصف شنب، الآخر يبدو وكأنه محروق، طلب قهوة، يقرأ جريدة بامتعاض شديد، يعطس كثيرا، التفت ناحيتي وضبطني أحدق فيه، على الفور نكست رأسي، فجأة أخذ يمزق الجريدة ورمى بها بعيدا ، ثم دلق القهوة على الطاولة، وجه كرسيه ناحيتي، وضع رجلا على رجل.. ربط ذراعيه حول صدره وحدق في بغضب، أيعرفني؟ عطس بقوة الى أن تطاير سائل من أنفه في الهواء، ركل كرسيه، تقدم ناحيتي وأمسكني من كتفي بقوة وقال: «ركز نظراتك في وجهي واكتب .. ألن تكتب؟».

٢ – الجندي

قبل الحرب يعطي الجندي بدلة بلون التراب، وبندقية يتشبث بها خوفا منها، وخريطة لقبر متنقل يحتفظ بها في جيب بنطاله.

٣ – خوف

مات ابنها السادس في السنة السادسة، تجمع خوف كل الناس في قلبها على ابنها السابع والأخير. منعته من الزواج، تطارده ليل نهار لحمايته، ضربها ذات مرة ، دافعت عنه بضراوة، أليس من حقها أن تنشب أظافرها في التراب؟

٤ – رصيف الليل

اسمع ، اذا فقدت أمك وبيتك ، اذهب الى ليل هذه المدينة، سوف يوفر لك رصيفا مناسبا، سيعطيك نهدا ترضع منه هواء باردا في الشتاء، وسوف يضمك في عيون صيفه لتنشوي بناره، ألن تتجدد الآلام في روحك اليتيمة؟

٥ – قبل أيام قليلة فقط

قبل أيام قليلة ، تحدث الناس عن انسانيته الجميلة، عن روحه الورعة ، وتحدثوا أيضا أنه من سلالة العبيد ، وعن ورقة جاءته من المحكمة تقول ألا يقترب من حبيبته لأنها حرة، وعن حالات مشابهة كثيرة تنتشر وتنتشر. هذا قبل أيام قليلة فقط، أليست عندكم أيام مثلها مثلما كانت عند أجدادكم المندثرين؟

٦ – تكاثر

عند باب غرفة عملية الولادة آباء يعومون في القلق. أب مسن حوله أبناء وبنات كثر مختلفو الأعمار ، منهم من يتشبث برقبته، منهم من يشد دشداشته من الخلف، منهم من يبكي، منهم من يطلب نقودا لشراء عصير. جاءته الممرضة وقالت له : (المولود بنت). فرح جميعهم ، على الفور تقدم ناحيته أب آخر على وجهه ابتسامة، صافحه وقال له: «مبروك .. إذن حصلت على بنت ». رد عليه الاب المسن : «وانت؟» . قال الآخر والابتسامة لا تفارقه: «الحمد لله زادت عندي بنت، لكنها مريضة جدا» . سقطت دهشة من أحد الابناء حينما لاحظ الابتسامة.

٧ – في مقهى باليما

العجوز السكران مكتئب .. لا يضحك .. يزم شفتيه، متجاهلا استظراف جليسه الشاب ، ربما كان ناقما على حالته ومنتشيا بثقل الشراب. الشاب مستمر في سرد النكت والضحك ويضرب كفه في كف العجوز المرتخية على الطاولة. وحينما قرر العجوز أن يغادر طير كل ما في الطاولة من كؤوس وزجاجات وصحون، طيرها بعيدا بحركة انتقامية ومضى مترنحا يبصق في الأرض.

٨ – أمنية واحدة

هل يا ترى .. حينما يجلس الصياد أمام البحر محدقا في الغيوم يفكر بمطر من الأسماك..؟

٩ – تبخر

هكذا قرر .

دخل أحد المطاعم الغاص بالرجال عاريا، فارتفعت الرؤوس ذات الأفواه المتحركة، اتسعت العيون للحظات، وبسرعة نكست نفس الرؤوس في الطعام، تأوه أحدهم وندت عنه صرخة تقول : «يا اا ي..» لكنه خرج مسرعا تاركا وراءه رؤوسا منكسة داخلة في الطعام.

ثم دخل أحد صالونات النساء عاريا، فارتفعت أياد تحمل أحذية، انقذفت تجاه رأسه، لم يسمع تأوهات بل تمتمات تقول: «قليل الأدب.. حقير» خرج راكضا تاركا وراءه رؤوسا ساخطة وشتائم تجلد ظهره.

بينما هو يركض أمام المارة سقط في بركة ضحك ساخنة، لم يعبأ أحد بسقوطه ، فقد تبخر.

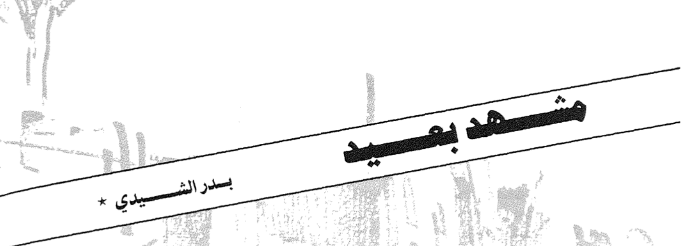
١٠ – دمية

تقذفه الغرفة كي يغطس في لهيب الشمس الحارق ويمشي الى عمله، بعد ذلك تتمتع هي باللعب مع حشرات ملونة، تحب الغرفة أن تلعب به كدمية، تخلع له ملابسه، تحممه بحرارة الشمس، توخزه بالبرد، ترقده على سرير متآكل كطفل، تمشي الحشرات فوق جسده، تفزعه بقطط تخرجها له فجأة من تحت السرير، تلقمه قصصا لا معنى لها، تزجه في ليل كئيب مؤرق، تتمتع بكل ذلك، هو دميتها الوحيدة.

«ما هذا.. الى متى تظل دمية في يد هذه *الغرفة التعيسة*..؟

«دعني .. دعوني . أريد فقط أن أتحول الى فأس لمدة دقيقة واحدة .. دقيقة فقط .. دقيـ. يـ. يـ. قة.

* قاص من سلطنة عمان



مشهد بعيد

بدر الشيدي ★

لم أذهب الى السوق من قبل.

رغم قصر المسافة بينه وبين بيتنا .. وكثر الحكايات التي أسمعها عنه. ظللت عالقا بين المزرعة والمنزل.

كنت أنظر الى السوق بأنه شيء قريب سهل المنال.. مشروع مؤجل رغم الأشياء التي تستفزني للذهاب إليه.

الى أن جاء اليوم الذي انتظره أو بالأحرى جاءت الصدفة.. فذهبت رفقة حمارنا الأبيض.. الذي أخذ يرشدني للسوق ومسالكه.

كان يمشي هذا الطريق منذ سنين .. رفقة أبي..

كان يمشي مختالا متباهيا بطوله وبياض جلده.. يحفظ الطريق جيدا وكان كلما استشعر بالخطر يداهمه حرك أذنيه الطويلتين في اتجاهات مختلفة تنم عن الحذر والحيطة.

عندما وصلنا الى مدخل السوق.. وقف رافضا الاستمرار في المشي.. وظل يحرك رأسه وكأنه يشير الى مكان ما.. فقفزت عن ظهره وبسعادة كانت تغمره اتجه الى الحمير المربوطة خلف المدخل.

قرب المدخل تتصاعد رائحة البول المختلطة بروث الحمير والبغال ويتعالى طنين الذباب.

وكانت حوانيت السوق الطينية متراصة مع بعضها .. ذات سلالم منثلمة الجوانب وبعضها دكاكين تلامس سطح الأرض. وفي ركن بعيد من السوق يبرز مقهى سعفي صغير تجمع حول كراسيه الطويلة رجال بملابسهم المزركشة.

كنت أحمل «مخرافة» كبيرة فوق رأسي مليئة بالتمر وفي يدي عصا.. سرت للداخل وكان على الجوانب نساء يفترشن الأرض يضعن قدورا كبيرة أمامهن.. وصحونا مليئة بالحلوى.

توقفت قليلا أمام رجل يفترش حصيرا متقطع الجوانب.. أمامه اسطوانات دائرية وصندوق خشبي بني اللون. يدور محركه بمفتاح حديدي، ثم يضع احدى تلك الاسطوانات وتشرع بالدوران.

وقفت صامتا أمامه.. أراقبه كيف يهز رأسه عند سماعه أغنية الفأر والسنور ثم ذهبت الى «الدلال» وسلمته المخرافة وأخذت ثمنها.. ظل يسألني عن والدي ثم حملني له السلام.

في طريقي مررت على بائعة الدنجو.. فناوشتها قطعة نقود وأخذت منها كيسا ورقيا لفت به الدنجو على شكل قبعة طويلة.

سرت به الى أن جلست على سلالم أحد الحوانيت المهجورة وأخذت أشاهد الصبية الصغار وهم يدخلون بصراخهم راكبين خيول صنعت من سعف النخيل زينوا جوانبها بخيوط ذات ألوان مختلفة.

في المقابل كان يجلس المزين، خميس.. خلفه حجرة يسن بها الموسى الى ان جاء رجل وجلس أمامه منتزعا غترته من على رأسه.

أحدث الصغار ضجة كبيرة في السوق امتزجت بصراخ الباعة وتحولت السوق الى ما يشبه المهرجان.

التمعت صلعة الرجل بعدما فرغ خميس من جز شعره

★ قاص من سلطنة عمان.

ولما سار انتهزها الصغار فرصة ورشقوها بالحجارة .. أخذ يركض خلفهم الى أن اختفوا عن الانظار .

رجعت الى البيت وكانت رائحة البخور الظفاري تملأ المكان.. وكان حمار مسعود المغبر منشغلا بطرد أفواج الذباب عن جرحه. كان يقف عند الباب.

عندما اقتربت وهممت بالدخول اندفعت أمي نحوي ممسكة بيدي بقوة محاولة ابعادي من هناك.

خفق قلبي لهذه المداخلة وكنت مذعورا لرائحة البخور الذي يمسك بنفس البيت. كان وجه أمي متجهما يتقاطر الحزن منه.. وكانت أول ما شاهدتني ارتمت علي وتتكلم بكلمات غير مفهومة كما لو كانت تهذي.. السيارة ..الليل .. الجن.. حاولت أن أسألها عن أبي .. ولكن لم أستطع .. الى أن غافلتها وتسللت الى عريش الزور فشاهدت والدي ممددا على الأرض ورجالا آخرين يحيطون به.. وكان المعلم مسعود يمسك ببخور اللبان ويدوره على رأسه.

ظل ذاك المشهد يؤرقني كثيرا ولم أقدر على تفكيك رموزه.. كنت أحمل القهوة للضيوف الذين يملأون المنزل.. كلما حاولت الاقتراب من ذاك المكان أرسلتني أمي لمشوار .. شغلتني به.

كانوا يتمترسون في المجلس.. وآخرون يأتون لمشاهدة أبي.. في هذه الزحمة استطعت أن التقط بعض الوشوشات الصادرة من هناك .

ومن فتحات صغيرة شاهدت والدي متكئا على وسادة كبيرة.

كان مزهوا .. زهوة المنتصر.

يحرك مسبحته . ويعد حباتها .. وكان يتحدث معهم ويقص عليهم حكاية تلك الليلة.

كان الليل قد انزل أسماله .. على المكان .. ليل لا تسمع فيه الا صفير الرياح القادمة من منافيها البعيدة .. الرياح المحملة بنباح الكلاب.. وصراخ بنات آوى.

وهذا الظلام الذي يتبختر اخترقه بسيارتي وأدخل في طياته رغم ما يحمله في جيوبه من مفاجآت .

منذ سنين أقطع هذا الطريق بمشواري .. دون خوف وكلما شعرت بالملل يقترب مني أبدا بتدوير موجات الراديو.

كنت أستمع وتقترب من ذهني حكايات الجن والسحرة.. وفي الخارج تتعالى الأصوات وأسمع أمي تبحث عني بأعلى صوتها . زدت إلتصاقي على الجدار الخوصي.

وأضاف أبي:

– على امتداد هذا المدى الشاسع .. كانت كتلة تتحرك بسوارها .. وتتمايل في النسمات الكوس.. أغراني مشهدها وزدت في سرعة السيارة لأصل إليها.

كان الصمت ينصب خيامه المهترئة.. وكانوا جالسين ينصتون بشغف .. يسكت أبي وكأنه يستريح ويلملم أسلحته المبعثرة.. وكنت أراقب تحركاته.. الى أن أضاف:

– أشارت بيدها وكانت مخضبة بالحناء.. أحسست بعدها بداخلي تشتعل النيران وبسرعة وقفت ودعوتها للصعود.

تململوا في جلستهم. . وتنحنح بعضهم ضاغطين على شفاههم كأنهم يتذوقون الحلوى وصاح أحدهم .. ركبت ركبت السيارة.

كانت تتكلم بأي لغة .. وحروفها كاللؤلؤ يتساقط من فمها.

شعرها كالنهر يسيل على المقعد.

رغم تكدس الظلام .. كشفت عن ركبة ساطعة كالبلور ملساء أظنها كالرخام.

مد الجالسون أرجلهم بتكاسل وبعضهم ظل يحك أشياءه بتلذذ .

– كنت بين الاغماء واليقظة .. دون أن أشعر . انسللت كالسيف من غمده... نافذة السيارة مغلقة.. والباب لم يفتح..

انتشر السكون وكما لو أن الصمت طائر كبير فرد جناحيه.

نهض أبي من جلسته وللامام مشى خطوتين .. وبصوت منخفض كانه يهمس في أذن أحد قال:

– يا جماعة .. أتدرون ماذا بعد الركبة الملساء.

طار طائر الصمت وحلق بعيدا وتحرك الجالسون بدهشة .. ظلت عيونهم ونظراتهم تتسابق نحو أبي .. كانوا يترقبون حديثه بخوف.

– يا جماعة .. رجل حمار.. رجل حمار.

تدافع الناس الى الباب وتراكضت الغيوم في السماء وكان رذاذ بدأ في التساقط.

---

* مخرافة : مصنوعة من سعف النخيل يضع داخلها التمر.
* القار والسنور : أغنية شعبية لحمدان الوطني.
* عريش الزور : غرف صغيرة مصنوعة من سعف النخيل.
* الخبول المصنوعة من السعف لعبة قديمة للأطفال.

شـــرق. غـــرب

لـؤي عبدالإله ★

وفق متناقضة زينون الأيلي الشهيرة، يحتاج سهم أخيل المنطلق من نقطة (أ) أن يقطع نصف المسافة قبل وصوله الى نقطة (ب)، بالمقابل عليه، أولا، أن يتجاوز نصف نصف المسافة الفاصلة بين (أ) و(ب)، وباستمراره في تنصيف المسافات يصل زينون الى استنتاجه الشهير: سهم أخيل لن يتاح له التملص من نقطة (أ). يعلق حسن كريم على هذه الفكرة ساخرا :

الرياضيون هم الاستثناء الوحيد الذي لا ينطبق عليه مبدأ انعدام الحركة، على سبيل المثال يتحرك ، لاعبو كرة القدم، من اليمين الى اليسار، ليدخلوا الكرة في المرمى، على الرغم من العقبات التي يضعها أمامهم أحد عشر خصما، وفي حالة تسجيل هدف واحد ، فقط يكون سهم أخيل قد وصل الى نقطة (ب).

تتشابه كثيرا، حركة حسن بين الشرق والغرب مع حركة سهم أخيل: قبل مغادرته حدود العراق، كان الغرب متلبسا روحه كليا: في سن مبكرة انكمش حسن على نفسه، تحت وطأة الهلع الذي أصابه من تلاميذ صفه الجدد، بعد انتقال أهله الى مدينة أخرى، لكنه اكتشف، مع مرور الوقت، بديلا مناسبا لمزاجه الزئبقي، يستطيع التواصل معه بسلام، في المجلة الانجليزية العتيقة التي أعطاها له عمه، كانت هناك صفحة مخصصة لعناوين صبية يرغبون بالمراسلة، وكانت مساعدة عمه في كتابة عدة رسائل كافية كي تطلق طاقاته الكامنة، خلال شهر واحد، وأمام دهشة الجميع، كان بإمكانه استرجاع أي صفحة من تلك المجلة، حال اخباره برقم تسلسلها، على الرغم من جهله بمعاني أكثر فقراتها.

شيئا فشيئا بدأ الغرب يتسرب الى حجرته الصغيرة عبر الصور الملتقطة ، لأصدقائه البعيدين، لعوائلهم ، لبيوتهم لمدنهم الانيقة قام حسن بتعليقها على جدران حجرته برفقة تلك الصور المقتطعة من مجلات سياحية ، كان بعض مراسليه يبعثونها له لتشجيعه على زيارتهم.

تدريجيا ، راحت تلك الصور تقتحم احلامه، كخلفية لها: سطوح البيوت الهرمية بدلا من المستوية، الكاتدرائيات العملاقة بدلا من المساجد ، الثلج والغيم الثقيل بدلا من الشمس.

اكتشف حسن، بعد فترة قصيرة ، جهل اصدقائه المطلق ببلاده، كم تكرر استفسارهم ، عن عدد الجمال التي تمتلكها عائلته ، أو عدد زوجات أبيه وفيما اذا كان بيته مصنوعا من القصب أو من الوبر.

بمساعدة كتب انجليزية قليلة، كان عمه قد اشتراها من بيروت ، راح حسن يبني عالما متخيلا عن محيطه، يتوافق مع تصورات اصدقائه بفضل كتاب ريتشارد بيرتون، «الليالي العربية» ، المقتبس عن «ألف ليلة وليلة»، أقام آصرة بين الماضي والحاضر، وعلى ضوء ذلك استرجعت بغداد أسوارها القديمة، وعادت سفن السندباد البحري تتهادى في مياه دجلة ، متألقة بين لهيب المشاعل وايقاعات الدفوف، وكم نفعه كتابا ولفريد ثيسجر حول الأهوار والصحراء العربية في تضخيم الصورة لأصدقائه ، فأبوه، الذي لم يكن سوى موظف صغير، أصبح صاحب ثلاثين جملا، ينقل على أسنمتها أحمالا تجارته عبر الصحراء الشاسعة ، وكم من مرة رافقه في رحلاته.

لن يكون غريبا أن ينسى حسن بعد اقامته الطويلة في الغرب، أسماء أخوته وأقاربه ، فلعبة الكذب البريئة التي ابتدأها مبكرا، حولت حياته المعاشة تدريجيا الى وهم، وحتى حين يحاول تذكر أحداث مرت به بين أهله فهي لن تأتي اليه إلا كأطياف أحلام، ذات خلفية غربية ، تارة وتارة أخرى، ممتزجة بتفاصيل «الليالي العربية».

كانت هيلين أكثر أصدقائه اخلاصا، اذ واظبت على تراسلها معه، وعلى الجدران علق حسن صورها، المنتمية الى فترات مختلفة بعضها يرجع الى الطفولة أو المراهقة، وبعضها الآخر الى أوائل الشباب. وحينما دعته لزيارتها لم تطلب منه أي هدية سوى قطعة حجر صغيرة من بابل.

منذ لقائهما الأول، برزت الفجوة بينهما ، بالقدر الذي كانت، هيلين مشدودة الى ماضي الشرق كان حسن مشدودا الى حاضر الغرب ستحدثه عن حافظ الشيرازي وشعره التصوفي طويلا، مسترجعة بعض قصائده المترجمة عن ظهر قلب، وفي بيتها انتشرت على الجدران آثار الشرق، مزيج من صور ورسوم وتماثيل منتمية الى حقب تاريخية مختلفة، القيثارة السومرية

★ كاتب عربي مقيم في لندن.

والثور المجنح مقابل الاله شيفا وبوذا، الزخرفة العربية بجوار النقوش الفرعونية . عبر حسن عن اعجابه: «بيتك متحف حقيقي» لكنه شعر في أعماقه بانقباض وانجذاب معا.

في لقائهما الأول، اكتشف حسن أن رحلته الى الغرب لم تبتدئ بعد، على الرغم من شعوره الراسخ بالالفة ، ولن يكون انشداد هيلين اليه ، الا عبر تلك الغلالة الرومانسية العازلة بين الواقع المفترض والواقع الحقيقي، وكأنها بارتباطها به ستمنح ، لمصادفة حصولها على عنوانه، والتواصل الطويل معه، مغزى قدريا، هناك وراء الظاهري ، عالم آخر تحكمه المثل، ووراء الفوضى يختفي، تخطيط متقن الصنع.

بعيدا عن عالم زوجته، سيبني حسن كريم عالمه الخاص، اذا كنت هيلين مشدودة لغموض الأبدية وأوهامها فسيكون هو مشدودا الى سحر اللحظة وعذاباتها.

متحررا من متطلبات العيش، سينصرف كليا الى دراسة التصوير ، وفي بيت هيلين الذي ورثته عن جدتها ، ستكون لديه غرفة مخصصة للغسل والتحميض.

مع مرور الوقت، استحوذ البورتريه على كل اهتمامه، بين لوحة راقصة الباليه لديجا، وومسات تولوز لوترك، اكتشف حسن أسلوبه لحظة الجمال الجامعة بين ما هو سماوي وما هو أرضي، أو الجمال بقطبيه المتناقضين الحسي والمجرد.

عبر أحد معلميه ، دخل عالم الأزياء والبورنوغراف كمساعد مصور أولا، وعبر جولاته بين مسارح الرقص وعالم المومسات، راحت صوره تستأثر باهتمام بعض الصحفيين ووكالات التصوير ، وكان فوزه بجائزة احدى المسابقات الشهيرة، نقطة تحول نحو الاندماج في عالم الاعلام، لم تكن الصورة الفائزة، الا ثمرة مصادفة، في لحظة استعداده لالتقاط صورة راقصة الباليه اشتعل ضوء في وجهه، وفي مختبره، اكتشف تفكك الراقصة الى مجموعة راقصات يدرن في حلقات متداخلة، وكم ساعد الأسود والإبيض ، على تعميق الفوارق بين الظلال المتداخلة مع طبقات الساتان الأبيض. بالتخلص من كل الزوائد في الصورة السالبة، وبالعمل الدؤوب على نقل رؤيته استطاع حسن أن يمسك بتلك اللحظة المتشظية في أبهى تحققاتها.

ظل زملاء حسن يرونه شخصا محببا وغريب الأطوار، ولعل السبب يكمن في حماسته الكبيرة للأصدقاء، سيبقى لسنوات حريصا على دعوتهم الى بيته عند كل عطلة أسبوع على الرغم من تذمر هيلين الصامت، وفي لقاءاته الأخرى معهم كان المبادر بدفع مصاريف الشراب والطعام، بطريقة متطرفة، مأخوذا بسحر اللحظة المعاشة معهم.

كان الغرب الحقيقي يتجلى له بأبهى صوره في غرفته المعتمة، حينما تنبجس فجأة أمامه ملامح فتيات الموديل، وسط صفحة الماء المترجرج ، لتبدأ بالتماسك شيئا فشيئا بين أصابعه المرتعشة، ها هو الجمال الانثوي يتفكك الى مئات من اللقطات ، تحت نثار الضوء الأحمر، ليجره الى متاهاته القاسية ، بين وجه ووجه هناك ثالث ، بين ثدي وآخر هناك ثدي ثالث، وحينما يجد حسن نفسه موشكا على الانفجار ، سيهرب صوب عالم الباليه حيث تصبح الأجساد وسائل ايمائية بحتة.

كم كانت الفتيات ، يجدن في حضوره ، عنصر تشجيع، اذ على الرغم من عينيه الجاحظتين دائما، ونكاته الخرقاء، هناك ابتسامة طفولية معلقة فوق وجهه، تمنحهن شعورا بالالفة ، وكأنهن يواجهن خلف آلة التصوير، راهبا نصف أبله، سيمضي ساعات صامتا بينهن الى درجة نسيان وجوده، وفي لحظة البدء بالتصوير يغمرهن توق غامض للاندماج بعدساته.

مع ذلك لن تنجذب أي منهن اليه يوما، اذا استثنينا تلك الخدع التي كانت يسقط فيها أحيانا، حين تقوم واحدة منهن بسلب عقله ، عبر التظاهر بالانشداد اليه ، فيقوم آنذاك باغراقها بالهدايا، ولن تستطيع الافلات، من مخابراته المتكررة من قصائده ووروده المرسلة اليها بانتظام، الا بعد زجره بشدة، سيتجنب حسن هذا الفخ المفتوح بعد عدة تجارب فاشلة، ليرضى بتلك العلاقات البديلة بنساء أكبر سنا، يعملن مع الفتيات ، مدربات رقص، مصممات أزياء أو غيرهن وكأنهن ، عبر ممارسة الحب معه يقمن بدور الوسيط بين فيض أحلامه وبين فتيات صوره.

لم تحتج هيلين يوما عليه، ولم يبذل هو أي جهد لاكتشاف التغير في أفكارها، لكنها في الذكرى العشرين لزواجهما ، أخبرته بقرارها الحاسم، ستهاجر الى استراليا حال الانتهاء من معاملات الطلاق وبيع البيت.

سيكتشف حسن تدريجيا كم هو مشدود الى عالم هيلين، بعد انتقاله السريع الى سكن ضيق، وبعد اختفائها كليا من حياته. قبل سفرها انتزعت منه كل شيء يمت لها بصلة، رسائلها وصورها القديمة اليه، هداياها له، صورهما المشتركة ، وفي حديقة البيت قامت بحرقها، وسط الشواء وأوراق الخريف الجافة، قالت له بنبرة ساخرة، حينما احتج غاضبا على تصرفها: «انها طقوس العبور».

كانت تحضر في تيار أفكاره ، كجملة موسيقية متكررة ، وسط فراغات صامتة طويلة مخلفة وراءها وحشة ثقيلة ، ينتابه، أحيانا، شك بحقيقة ارتباطه بها، وأحيانا شك بحقيقة اختفائها الأبدي عنه.

للخروج من دوامته راح حسن يتنقل من بيت الى آخر ، خالقا أسبابا واهية ، تتعلق بطبيعة المساكن أو الأحياء نفسها: الرطوبة الشديدة، ضجيج السيارات العالي، أو حتى كثرة الكلاب في الشوارع ، لكنه كان يقيم ودون وعي منه ، حالات الفة قصيرة المدى مع المكان ، ليندفع في هدمها بعنف، عبر استئجاره سكنا جديدا.

في تلك الفترة ، بالذات ، بدأت علائم الانكسار تطفح على

وجهه، ممزوجة بغضب مكتوم، وفي تلك الفترة ، بدأ بإقامة أواصر سطحية ببعض الشرقيين، ولن يكف حين التقائه بأحدهم عن التشكي ، من تعاسة الطقس، من الغيوم الجاثمة فوقهم من اصدقائه الغربيين، الذين لم يبادر أي منهم بدعوته، يوما، الى بيته.

لم يحضر الشرق اليه، عبر الحنين المحض، بل عبر بول كلي، ورسومه في تونس بين يوميات الرسام ، اكتشف حسن تأثير القيروان عليه، هناك اكتسبت المآذن والأشجار والبيوت تحت فرشاة «بول كلي» أبعادا لونية جديدة، وهناك، افصح عالم الرسام عن مكنوناته المضمرة لأول مرة .

في رحلته القصيرة الى تونس ، سيتابع حسن طريق «بول كلي» متنقلا بين العاصمة ، مدينة الحمامات ، ثم القيروان ، وهناك ستستيقظ «الليالي العربية» فيه ممزوجة بضياء الشمس الساطع، وبعد عودته سيقوم فورا ، بطبع صوره.

على جدران غرفة نومه حصلت القطيعة مع الحاضر بضربة واحدة: حال استيقاظه ذات صباح، اندفع صوب نسائه، ممزقا اياهن الى قطع صغيرة.

في القيروان ، توطدت علاقته بصاحب الفندق، وفي بيته، تذوق حفاوة العائلة به، حيث كان الكل يسعى لارضائه، ولن تكف زوجة المضيف ، عن الالحاح عليه في تجديد طبقه بأطعمة أخرى.

كانت لحظة اشراق، حينما استيقظ الماضي ، فجأة في روحه، لا كأحداث معاشة ، بل كشعور عسير على التعريف ، جعل الأشياء حوله أليفة بشكل خارق للمألوف: روائح الفواكه والخضار القوية، ألوان الأثاث والزرابي ، احتشاد الغرف بالناس والأشياء.

انه ماض اسطوري ، حال من الرتابة والبشاعة ، لازمني ذلك الذي استرجعه حسن كريم، في القيروان، ليسقطه على حاضر آخر، في مدينة نائية أخرى.

مع صاحب الفندق اتفق على ارسال عدة عمله وبعض أثاثه اليه أولا، ليلحق هو بها بعد شهر واحد، وعند عودته، راح حسن يبشر بأعاجيب الشرق: الشمس الحاضرة دائما، تحرر الفرد من رسائل البنوك الملة، والانفلات من قيود الوقت وتقنياته في القيروان، سيفتح ستوديو للتصوير، وسيتحمل صاحب الفندق كل التكاليف ، مقابل نصف الأرباح.

كانت فترة تصفية أموره، جد قياسية اذا أخذنا بنظر الاعتبار عدد السنوات التي قضاها في هذه المدينة، ها هو بعد مضي ثلاثة أسابيع على عودته من تونس ، انسان حر تماما، غير مقيد بأي شيء عدا حقيبة ملابس صغيرة وبطاقة سفر باتجاه واحد، وفي اليوم السابق لتسليم البيت ورحيله صوب القيروان ، حدث ما لم يكن في الحسبان.

حينما استيقظ على جرس الباب ظن أن شخصا قد ضل طريقه اليه، لكنه بدلا من ذلك شاهد من النافذة ، أحد المتعهدين الذين كان يتعامل معهم، واقفا باصرار أمام العمارة . بعد ارتشافه جرعتي قهوة من كوبه بادر الآخر بشرح أسباب ظهوره المبكر. غدا سيكون هناك عرض ملابس عالمي، والمصور الذي كان مفترضا أن يقوم بتغطيته أصيب بجلطة قلبية، وما إن ذكر له أسماء عارضات الازياء حتى راح قلبه يخفق بعنف.

برر حسن موافقته على العرض للأجر السخي المقدم له، وكم هو بحاجة للنقود في بداية استقراره هناك. ولم تكن سوى مصادفات متآمرة ، تلك التي جعلت عددا كبيرا من الوسطاء يتساقطون عليه بعروضهم ، بعد انقطاعهم عنه لسنوات كثيرة وجوه وأجساد فتية لم يرها من قبل، وانجذاب تدريجي صوب اللحظة المتألقة .

استخدم في البدء بعض الأجهزة المستأجرة ، لكنه اضطر في الأخير الى شراء عدة العمل كاملة ، كانت صور الفتيات تغزو، دون ارادته ، لا جدران شقته، فحسب بل سريره وخزانة ملابسه ورفوف كتبه ، ولم يدرك عدد السنوات التي خلفها وراءه منذ ارسال عدة عمله القديمة الى تونس، الا عند استلامه اشعارا من البريد بعودتها اليه ثانية.

وصلته بعد عدة أيام رسالة من ابن صاحب الفندق يعلمه فيها بموت أبيه، وانه سيقوم بزيارته في الشهر اللاحق ، وكم يأمل أن يساعده حسن على الاستقرار في احدى مدن الغرب.

كان يعيش حياته الحقيقية آنذاك، في غرفته المعتمة ، كلحظات مجمدة فوق صور فتياته حال ظهورهن وسط الماء. اذ تركت سنوات انفصاله عن زوجته أخاديدها فوق روحه فبدا كأنه شبح متآكل ، لا يثير في النساء شيئا سوى الشفقة، كان يقضي معظم أوقات فراغه في شقته ، متجنبا الآخرين قدر الامكان ، الا عند حاجته القصوى لأحدهم.

شعر حسن حال الانتهاء من قراءة الرسالة بانقطاع أواصره مع الغرب دفعة واحدة، وان قوة هائلة تدفعه نحو العودة الى الشرق، دون تحديد مسبق للموقع، كانت فكرة ظهور ابن صاحب الفندق في شقته تدفع بالهواء للانحباس أكثر فأكثر في صدره.

امام نسخة خارطة من القرون الوسطى ، معلقة على احد جدران المطبخ، أغمض عينيه، ومد سبابة يده اليسرى فوقها قليلا ، عند النظر اليها، ظهر أصبعه مثبتا فوق «سمرقند».

غدا سيرحل اليها، تاركا وراءه عدة الشغل عند أحد الأصدقاء ، كي يبعثها له حالما يستقر به المقام في بلاد الخمر واشعار الرباعيات.

قصتان

محمد أحمد عثمان *

كراسي وظلال

يظل المكان مزدحما بخوائه، مغلقا بصمته الى ساعة متأخرة من الصباح.

وحدها شجرة كافور تنهض وسطه، وترفع في سماه قامة مديدة تتمايل بغنج لعوب يشعل في دم الهواء المتصابي نجمة الهياج. وفي الأسفل أسفل جذع الشجرة حشد من كراسي تتزاحم وتتدافع، أمارة تشي بحالتهم حين غادروا بالأمس.

... يبزغون

فجأة يتوالى تدفقهم من أطراف الحديقة الشاسعة وكأنهم في بزوغهم المباغت ينبثقون من ظلال الأشجار المتشابكة هناك أو ينبعون من جذوعها الضخمة أو أذرعها الخضراء الممدودة أعلى الممرات هي من تذرفهم هكذا واحدا، واحدا وفي نفس الموعد من كل صباح.

يشقون طرقهم بين نتف الخضرة المتناثرة، بخطوات حثيثة وكأنما حاجة ملحة تدفعهم للمجيء أو أن عهدا مقدسا قطعوه على أنفسهم يغذي فيهم هذا التوق العارم لبلوغ هذه الرقعة التي تتراءى بموقعها المنفرد ومظهرها الترابي الأجرد، المستوى، الملتف من حول شجرة الكافور خرقا فادحا لهذا المحيط الشاسع من الخضرة.

... يصلون

يجرجرون كراسيهم المتزاحمة حول الشجرة ويرسمون في ظلالها المستلقية ناحية الغرب دائرة واسعة من الكراسي، يحشون فجواتها المتوالية بلدانة أجسادهم ويغرقون في الصمت أو في الكلام في الضحك أو في الأنين، ناقلين جذوعهم من ناحية الى أخرى، نافثين دخان سجائرهم في الهواء وعيونهم محطات ترقب مفتوحة على الجهات بينما دائرة الكراسي تزحف بهم بين لحظة وأخرى بصبر دؤوب مع الظلال باتجاه الشجرة.

وما إن يعتلي النهار دكة الظهيرة حتى ينهضوا.

فجأة ينهضون.

تصطفق كراسيهم مسددة آخر طلقة في جسد الصمت الهاطل على أعقابهم. يغادرون المكان بتلاحم عنقودي تنفرط حبيباته تدريجيا كلما أوغلوا في النأي لتتلاشى هناك في ظلال الأشجار المتشابكة، في تجاويف جذوعها وفي ثنايا أذرعها الخضراء. مخلفين وراءهم نقوش أحذيتهم، أعقاب سجائرهم خطوط حوافر كراسيهم المرتعشة تتعارك على وجه المكان بينما تتخافق أطيافهم في فراغه المتكاثف. ويتزاحم وسطه حشد من كراسي تتملكه رغبة مجنونة في الانسلاخ عن طبيعته الصلبة والجامدة متحولا الى رقائق ظلالية قاتمة تغور رويدا رويدا أسفل جذع الشجرة.

السلم

ترك عينيه تجوبان محجريهما وتعانقان الفضاء المحيط بطلاقة، ارتدتا بقوة حين لاحظتا أن شحوبا غامضا بدأ يكتنف ضوء النهار فاستيقظت في داخله كائنات الخوف وطاويط الفزع - يا للعجب !! قال بصوت مسموع ووجد قدميه تحثان الخطى نحو البيت دون ارادة منه.

حين وصل الى فتحة الزقاق المؤدي الى الباب المؤدي بدوره الى السلم الصاعد الى غرفته كان ضوء النهار قد كفكف ضفائره وحل - بدلا عنه طائر الليل فارشا أجنحته الثقيلة باتساع.. باتساع على سطوح المنازل .. على أرصفة الشارع على الشارع في المساحات الفارغة بين عطفات ملابس العابرين في شعر البنات والصبية الراكضين وأيضا في الزقاق المؤدي الى الباب حيث دلفت قدماه المرتعشتان الى الداخل بصعوبة.

استرد أنفاسه وأخذ يركض صاعدا درجات السلم بسرعة الطير.. وكعادته بدأ العد.. ولكن هذه المرة من أجل أن يزيح عن ذهنه التفاصيل الغريبة لهذا النهار الغريب واحدة، اثنتان، خمس، عشر، مئة، مئتان، ألف.. وضحك من أعماقه بمرارة كانت الجدران المحاذية للسلم تسح نحو الأسفل بسرعة كبيرة وهو مستمر في الركض نحو الأعلى عاجزا عن التوقف .. امتزجت ضحكاته بلهاثه وهو مستمر في الركض توقف عن العد منهك القوى وندت عنه نهدة مستوحشة.

إن الوصول الى باب غرفته يستغرق عادة عشر خطوات فقط وها هو ذا يجتاز عددا لامتناهيا من الخطوات دون أن يصل لأي باب..!

ليس أمامه سوى السلم الممتد الملتوي .. والدرجات المعتمة والجدران الترابية اللون، لاشك أن شيئا ما حدث، شيء مخيف ومهلك يحدث هذا النهار - يا ترى أين، أين باب غرفتي؟

قرفص على إحدى درجات السلم وأخذ يهوف بإحدى يديه أمام وجهه المرعوب، مستندا بظهره الى الجدار، طرأت في ذهنه فكرة أنه مخطيء ربما فهذا البيت لا يشبه بيته، وهذا السلم لا يؤدي الى باب غرفته، انتفض فجأة ورمى بجسده نحو الأسفل بفرح طفولي، أخذ يعدو على درجات السلم وكعادته بدأ العد. واحدة اثنتان، عشر، مئة، عشر بعد المائة مائتان، ألف ألفان، مئتا ألف، مائة بعد الألف واختلطت في ذهنه الأرقام وانطفأ في عينه شعاع الأمل من جديد، لقد قطع عددا لا متناهيا من الخطوات دون أن يصل الى باب غرفته، وها هو ذا يجتاز عددا لامتناهيا من الخطوات دون أن يصل الى الباب المفضي الى الزقاق الخارجي ولا لأي باب!

غطى وجهه بكفيه، وصاح صياحا شق آذان العالم.

---

* قاص من اليمن.

وتلك قضية أخرى

هـــدية حســـين *

كشط الفتى النتوء البارز من فردة الحذاء ، وكان قبل دقائق قد وضعها بشكل جانبي قرب المدفأة النفطية ليأخذ الجلد تمدده المناسب. سحب الخيوط.. غرز الابرة السميكة في الجانب الأيمن من الحذاء .. أصوات السيارات تخترق رأس المرأة الجالسة على المصطبة في دكان الاسكافي ، تحاول أن تبعد عنها الضجر بالتطلع الى الزمن الشائخ في صف الأبنية الصدئة على الجانب الآخر من الشارع.. تصدمها اللافتات المعلقة على واجهات تلك الأبنية ، والاعلانات المنقوشة على أعمدة الشارع فوق الأبواب، بخطوط رديئة وألوان متعددة.. «نبيع ونشتري الأدوات الكهربائية على اختلاف أنواعها».. «عيادة الدكتور سالم الجنابي».. «تمور العافية» .. «فندق آخر النهار».. «شربت الحلوة» .. «فلافل حسنين» .. «أحذية التمساح»..

افترّ ثغرها وهي ترى جموع التماسيح الخارجة من النهر ، تلقى جسرها المحرشف الطويل على الشاطيء بأرجل رخوة عارية من أيما حذاء .. أوقف خيالها صوت الاسكافي.

– تفضلي..

أخذت فردة الحذاء واطمأنت الى حسن إصلاحها ، ثم ناولته الفردة الثانية .. وقفت صبية متسولة عند الباب، حاول الاسكافي تجاهلها ثم لم يجد بدا من الاستجابة لتوسلاتها.

– الله يخلي أولادك.

ابتسم الاسكافي الذي لم يبلغ الرابعة عشرة، وانهمك باصلاح الفردة الثانية، دست الصبية قطعة النقود في كيس قماش قطني وراحت تنظر بعينين متوسلتين الى المرأة فتشاغلت عنها بالتطلع الى صور الفنانين المعلقة على الحائط الى جانب الجلود المدبوغة ، وحين ابتعدت، شعرت المرأة بوخزة ضمير ما لبثت أن بددتها بالنظر الى الشارع ثانية.

فندق «آخر النهار» يعلو قليلا عن الأبنية المجاورة، منتصبا بثلاثة طوابق شرفاتها كونكريتية تحكي زمنا فقد رائحته ، وبنوافذ خشبية محشوة بالخرق البالية وقطع الكارتون، وعلى طول الشرفات المتآكلة امتدت حبال الغسيل تحمل ملابس رجالية حائلة اللون – بيجامات وقمصان وألبسة داخلية – وفي الزوايا تكدست قطع الحديد وأخشاب وبراميل.. كما انتصبت في كل شرفة مبردة هواء أكل حوافها الصدأ.. الصعود الى الفندق يمر عبر سلم حجري ضيق يكاد لا يبين من العتمة.. انتبهت ثانية الى صوت الاسكافي.

– إصلاحها يتأخر.. انظري.

وبسط قاعدة الحذاء ذي الكعب المكسور في الوقت الذي دخل فيه رجل كبير السن، فرد عباءته وجلس قريبا من المرأة تسبقه أنفاسه العالية كأنه يعاني من ضيق في التنفس .. راح يخلع فردتي حذائه فانبعثت من جواربه الصوفية رائحة انتشرت في زوايا المكان الضيق مما جعل المرأة تنهض وتقف قرب باب المحل.

انهمك الاسكافي في إصلاح فردة حذاء الرجل فامتعضت المرأة وواجهت هذا التجاوز بالتطلع الى الشارع .. لاحظت الصبية المتسولة تعترض طريق أحد المارة .. يبدو أنها ألحت كثيرا مما أضطره لدفعها فتحاشت السقوط بالاستناد الى احدى

* قاصة من العراق.

ركائز الشارع ، يداهـا مفتوحتان على حركة توعـد وفمها ينفتح بالسبـاب.. لاشك أنها تلعـن الزمـن الذي رمـاها الى هـذه المهنة المذلة.

خطـت المرأة صوب محل أدوات الـزينـة ، وراحـت عيناهـا تستعرضان .. أحمر شفـاه، أقراط، مناديل ورقيـة وأخرى من القماش الحريـري المزهر ، علـب مرطـب الجلـد، أقلام كحـل .. وفجـأة سقـط بصرهـا على المرآة المعلقـة على جـدار الخزانـة الزجاجيـة.. شعرت من خلال شحوب وجههـا وجفاف شفتيها بأن السنوات قد سرقتها قبل الأوان.

– تفضلي ..

ومن دون أن تنظـر الى الرجـل القابـع تحت أضواء النيـون خطت بضـع خطوات وشـاهـدت المتسـولة تخرج مـن دكـان للخردوات وتدخل محلا للألبسة الجاهـزة .. تساءلت : ترى كم تكسب هـذه الصبية في اليوم الـواحد؟ ثـم وجدت نفسها قبـالة دكان الحلويات والمعجنات .. صاح شاب من وراء الزجاج.

– زنود الست..

شعـرت بـأن نبرة صوته تنزع عنهـا ملابسها فاجتـازته الى محل للحلي الذهبية .. قطع الذهـب تلهث تحت الأضواء الساطعة .. صف للقلائد وآخـر للميداليات، وثالث للمشابـك والمحابس.. وفي أرضيـة المعرض المغطـاة بقطعـة سـاتان وردي، استقـرت حبات الخرز الـزرق المخضرة ، وذات اللون الأحمر والشـذري.. طاردها صوت الرجل البدين من داخل المحل:

– الذهب للذهب .. تفضلي..

لفحتها رائحة الكباب المشوي وهي تمر من أمام أحد المطاعم فأشعرتها كـم هي جائعة.. ثم تغيرت الرائحـة ، صـارت مشبعة بالـرطوبة وطعـم السمك عندمـا وقفت تنظر الى النهـر من أعلى الجرف ، وكانت النوارس تقتنص زادها بحركات استعراضية . تنفست بعمـق وحانـت منها التفـاتة الى تمثـال ينتصب وسـط ساحـة صغيرة لرجل مطرق الـرأس كأنه يشكـو الاهمال الذي أحاط بقاعدته، وقبالة دكان للخياطة لكزتها المتسولة:

– من مال الله..

قالت المرأة :

– لم يعطني الله بعد..

كانت فـردة حذائها ـ عندمـا رجعت ـ ما تزال مـركونة بين كومـة الأحذيـة التالفـة نظرت بحنـق الى الاسكافي فـأسرع هذا بـالاعتذار ، لاحظـت خلـو المصطبـة من الـرجـل ذي الجوارب الصوفية فاتخذت مكـانها متوترة.. شعرت بأن أصابـع قدميها تعـرقت داخـل النعال الأسفنجـي فحـررتها وراحت تحكهـا .. تذكـرت أن عليها أن تشتري عددا مـن أرغفة الخبز ، وكيلـو من الطماطم، وعلبة لبـن وبعض البقوليات ، راحـت تجمع في ذهنها ثم شطبت على البقـوليات وأنقصت عدد الأرغفة ، تـذكرت أيضا أن عليها تسـديد ديون الجزار وبـائع الخضر، وأجور الكهـرباء فـاقترحت على نفسهـا أن تتنـازل عـن بعض المقتنيـات ، وحين استعرضت مـا لديها من أثاث، لم تجد مـا يفي بذلك .. منـذ عام بـاعـت معظم مـا يمكـن أن يبـاع.. الكراسي والفـرش وبعـض الصحون .. سبـق ذلك ، الثلاجة والـراديو والسجادتـان اللتان ورثتهما عن أمهـا، والكؤوس الفضيـة هديـة إحدى صـديقاتها عندما تـزوجـت .. ثم خـزانة الملابس الـوحيدة ، والمكـواة .. وعاشت صراعا نفسيا عميقا قبـل أن تبيع ملابس زوجها المتوفى الى محل لـلألبسة المستعملـة .. ومع ذلـك فإنها تحمـد الله كثيرا لأنها تملك البيت الذي يأويها ..

كانت قد خرجت توا من دكان الاسكافي عندما زعقت سيارة واصطدمـت بسيارة ثانية فتنـاثر الزجاج على أسفلـت الشارع، نزل سائقـا السيارتين وراح أحدهما يشتم الآخـر، تجمع الناس وحاول بعضهم فـض الاشتباك ، وسط الجميع كانت المتسولة تلكز هذا وتمد يدها الى ذاك بتوسل مهين، تدس النقود في الكيس الذي انتفخ ، ثم تمد يدها ثانيـة .. أطل البعض من شرفات فندق «آخر النهار» بفانيلاتهم المتسخـة وبيجاماتهم المخططة.. سحب أحد السائقين قضيبـا من صندوق سيارتـه ، وقبل أن يهوي به على رأس الثاني سبقته الأيادي وانتزعـت القضيب من بين يديه .. صرخ طفل وأسرعت فتاة تحمل حقيبـة ملابس.. ركض صبي وانـزوى خلف كشـك للسجـائر .. التصقـت المتسولـة بـالمرأة فاجتاحها فيض من أمومـة لم يشأ الله أن يمنحها إياها من قبل.. غطـت جلبـة الشارع على ثـرثـرة العـابـرين .. وجـدت بعـض السيارات طـريقا فـرعيا فسلكته متحـاشية الازدحـام.. أفلتت المتسولة جسدها فجأة وأسرعت صوب رجل تبدو عليه الوجاهة أكثر مما يجب .. تذكرت المرأة أنها لم تنقد الاسكافي أجره فعادت مسرعة اليـه، وحين مدت يدها الى حـافظة نقودهـا اكتشفت أنها سرقت.

كان السير قـد أخذ مجراه .. لم يبق سـوى الزجاج المتنـاثر ورجل مرور يتوسط السـائقين الصامتين على مضض ، يسجل في دفتره بعض الملاحظات.. امرأة تحذر طفلها من عبور الشارع وقطة تعبره بلا خـوف.. وعند باب «آخر النهار» كـانت الصبية المتسولة تهم بصعـود السلم الحجري.. بدت أكبر سنـا بصحبة الرجل الذي تبدو عليه الوجاهة أكثر مما يجب.

تصوير : فؤاد شاكر، العراق.

خطوات مدروسة

زوينة خلفان ★

صوت تكسر أوراق الخريف تحت قدمي يسكرني.. أجتهد كثيرا لأغيب في أعماق هذا السكر.. لكنني لا ألبث أتذكر بأن علي أن أستيقظ في الصباح الباكر.. هذا الصباح الذي لا يني ينبش ذاكرتي لتفوح رائحة الكتب البغيضة... وتتمثل أمامي تلك الرؤوس الصغيرة بنظراتها الجامدة وأفواهها المفغورة عن آخرها أملا في التقاط كلمة واحدة مما أقول.

في مخبئي الذي أشغله.. أتأكد من أن كل شيء على مايرام قبل أن أبدأ حربي الليلية اللامتكافئة مع الأرق.. الشوكة المعدنية الدقيقة التي تزحزح تحت وطأة العقربين لابد أن تستقر على الخامسة تماما.. أضغط الزر مرات عديدة حتى أطمئن من أن الشوكة المعدنية لن تتجاوز الخامسة قبل أن أكتم أنفاس الزر وأعود مجددا للنوم.. المكواة يجب أن تكون بعيدة الى جانب الدولاب المنتصب من أعلى نقطة في السقف الى آخر نقطة في الأرض. تذكرت شيئا آخر.الكتب البغيضة يجب أن تبتلعها الحقيبة السوداء.. عليها أن تبتلع أيضا أقلام اللوح الأبيض.. القطن .. الشاش .. المقص.. وشيء آخر.. نعم .. أوراق المشاهدات .. هذه أيضا تتوقف عليها أشياء كثيرة في حياتي .. يبدو أن كل شيء على ما يرام .. آه .. نسيت .. الباب .. أعيد لف المفتاح عدة مرات لأتأكد من قفله .. تعبت.. أتمدد على السرير بيأس.. نبضات قلبي متسارعة.. حتى أن يدي اليسرى ترتعش.. يتصبب العرق البارد على جانبي وجهي .. أفتح عيني لأتبين الأشياء من حولي في الضوء الخافت .. فلا أرى سوى سحب هلامية سوداء تسير ببطء في خط أفقي مواز لعيني .. انها الحالة إياها تتكرر بعد أربع سنوات .. لكن لا بأس.. ما يهمني الآن هو الغد ويجب أن أهزم الأرق هذه الليلة.. اختفى العرق وبدأت السحب الهلامية تتلاشى.. أعود الى حالتي الطبيعية.. أحاول النوم.. فجأة أقفز من السرير.. أتأكد مرة أخرى من أن الزر غير مضغوط للاسفل.. وأعاود تحريك المفتاح في قفل الباب عدة مرات.. ربما سأنام الآن باطمئنان .. هاه .. الساعة الرابعة .. اللعنة .. اية قوة تنتزع النوم مني.. انني اشتهيه ولو لساعة واحدة .. جسدي متهالك وينتظر يوما ثقيلا أثقل من ثلاث سنوات عجاف مرت .. أسمر عيني على الشوكة المعدنية وهي تقترب ببطء من الخامسة.. أسارع الى ضغط الزر الأسود بمجرد أن انطلق الصوت الحاد.. صوت الآذان يخترق أذني.. أتذكر بأنني لم أصل البارحة.. ماذا عن اليوم .. هذا الذي يقصمني ويذكرني بأنه سيكون قدري ولعنة حياتي..

أحمل الحقيبة السوداء وكأنني أحمل كل خرابات الكون.. وقبل أن أخرج لابد من سماع صوت شجي يقاسمني مرارة هذا اليوم.. كوب من الشاي قد يساعدني على طرد النعاس الذي بدأ يغلف جفني ..

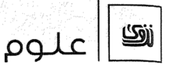
أتناول الشاي والحقيبة على كتفي اليمنى.. أوه .. ياللحماقة .. علي أن أحمل «المسجل» معي.. كيف لم أهيئه.. أفتح الدرج الأوسط.. أبحث عن ذلك الشريط الذي يثير في نفسي الاشمئزاز من بين الأشرطة المتكدسة بفوضى .. وجدته .. لابد أن يكون هو (2BP) أخرج أحد الكتب البغيضة من الحقيبة وأقارن بينه وبين الشريط .. انه هو .. نفس اللون .. نفس العنوان .. أدخل الشريط في قلب «المسجل» لأتأكد من أنه ينطق.. أضبطه على صوت الموسيقى التي تبعث على التقيؤ.. حتى موسيقاهم تحمل الولاء والانتماء.. أهم بالخروج وحقيبتي على كتفي.. لكنني أتراجع فلقد نسيت أن الفَني بثوب الستر والوقار.. وأعدل من حجابي.. يبدو متناسقا وملائما لذوقي رغم الخطوط الحمراء التي يغرسها على عنقي..

يبدو المكان كمستشفى في طريقة توزيع غرفه.. الا أن مرضاه يرتدون ثيابا مختلفة.. أسمع صوتا حادا يذكرني بالزر الأسود فأنتبه من غفوة كادت تأخذني الى نوم عميق.. أتذكر بحسرة السرير الذي تركته على حاله بلا ترتيب.. وأتمنى لو يقصر اليوم .. يخرجني صوت ضخم من حسرتي .. أسحبني وراء الأخريات وأتخذ أقرب مكان فيه جدار أستند عليه .. يعلو صوت الموسيقى الشاحب مع أصوات أخرى أكثر شحوبا ورغبة في النوم.. لا أقف بانتظام كالأخريات .. ونسيت أنني بذلك أسعى الى إفساد العقول الغضة كما أخبرتني زميلة بعد ذلك..

هانذي بمواجهة الرؤوس الصغيرة.. كمن يواجه ألد أعدائه.. أحاول تمديد شفتي بصعوبة لأبتسم وأبدو لطيفة.. طبعا كالعادة .. الوجوه الواجمة والنظرات البلهاء وفي أغلب الأحيان اللامبالية بما أهذي.. وبين الحين والآخر يصلني صوت من الخلف.. «لم نفهم شيئا» .. أحاول فك طلاسم اللغة التي أتحدث بها لينصتوا جيدا الى «المسجل» .. أكرر ربما ثلاث مرات.. listen carefully .. أجوب المكان لأتأكد من أن الجميع يعمل بإتقان.. في الحقيقة .. كل يغني على ليلاه.

الصخب سيد المكان .. يداي احمرتا من الضرب على الطاولة .. أمسك الكرسي الخشبي وأضرب به بكل قوة على الأرض.. فتتكسر قوائمه.. يعود الهدوء.. أرى الخوف في العيون المشدوهة .. أنهي ما تبقى ثم أخرج لا ألوي على شيء وفي صدري ألف جرح وجرح.. وقبل أن أصفق الباب ورائي يتناهى الى مسمعي صوت ناعم وضاحك .. «تيتشر .. روحي .. بلا رجعة».

★ قاصة من سلطنة عمان.





ثورة عارمة في مجال الاعلام والمعلومات

أحمد بن علي بن محمد المشيخي *

خلفية تاريخية : فكرة الانترنت

تعتبر الانترنت ثورة جديدة في مجال الاتصال والاعلام فإذا كانت الثورة الأولى في مجال الاعلام بدأت مع ظهور الطباعة، ثم تلتها الصحافة فالسينما ، والراديو والتليفزيون وأخيرا البث الفضائي عبر الأقمار الصناعية. فإن الانترنت ثورة جديدة في مجال الاعلام والاتصال، والتي استطاعت أن تجمع بين مختلف وسائل الاعلام في وسيلة واحدة. حيث يستطيع المستخدم أن يقرأ ويسمع ويشاهد وأن يتفاعل مع هذه الشبكة العجيبة. ويستطيع أن يتجول من بلد الى بلد، ومن شبكة الى شبكة، من مسقط الى طوكيو، أو الى لندن وبون أو واشنطن ، أو الى أي مكان في المعمورة وهو جالس على كرسيه في مكتبه أو غرفته شريطة أن يكون لديه جهاز كمبيوتر مرتبط عبر الهاتف أو الأقمار الصناعية بالشبكة الدولية للمعلومات (الانترنت).

كلمة الانترنت جديدة في القاموس اللغوي لمختلف اللغات العالمية، وهي محيرة في دلالاتها: هل هي مجموعة من الآلات والأجهزة؟ أم هي نظام عالمي ؟ أم هي شيء يجمع بين الاثنين؟ وباختصار شديد يمكن التعبير عنها بأنها شبكة عالمية تربط بين مختلف شبكات الكمبيوتر على النطاق المحلي والعالمي لتجعلها منظومة متكاملة، تساعد المستخدم على التنقل في شعاب هذه المنظومة العالمية المعقدة عبر خطوط الهاتف والأقمار الصناعية وأجهزة الحاسب الآلي. وأبسط ما يمكن القول عنها إنها شبكة عالمية من الحاسبات الآلية (Computers) المتصلة مع بعضها البعض حول العالم[١] .
وتحتوي الشبكة على مجموعة من الشبكات المحلية المتصلة بعضها البعض، مما يعطي المستخدم أو المستعمل إمكانية الاتصال أو الارتباط بالآلات البعيدة عنه عبر شبكات محلية في دول أخرى.

والانترنت كما ذكرت مصطلح جديد في القاموس اللغوي. وقد استخدم هذا المصطلح لأول مرة في عام ١٩٧٣[٢] في أوساط المختصين بهذه الشبكة وصناعتها والمعنيين ببرامج البحوث في مجال علم الكمبيوتر في الولايات المتحدة الأمريكية. واستخدم هذا المصطلح في عام ١٩٨٣ للتعبير عن مصطلح interconnecting networks (أي الشبكات المرتبطة ببعضها عن بعد عبر مجموعة من الحاسبات الآلية الكبيرة). وفي التسعينات استخدم هذا المصطلح وانتشر بشكل واسع وتم تحديده ليعني الارتباط عبر مجموعة من شبكات الحاسب الآلي بشبكة الجمعية الوطنية للعلوم الأمريكية (NSF net) NationalScience Foundation Network[٣].

وتعتبر الانترنت أضخم شبكة كمبيوتر في العالم. وهي الشبكة الأم أو بمعنى آخر هي أم كل الشبكات، والتي تضم داخلها الملايين من نظم الكمبيوتر وشبكاتها في مختلف بلدان العالم. وتعمل على اتصال مختلف أجهزة الحاسبات الآلية وشبكاتها مع بعضها البعض بواسطة خطوط هاتفية عادية

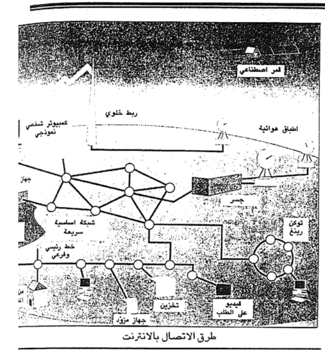
* مدرس بقسم الصحافة والاعلام بجامعة السلطان قابوس ، سلطنة عمان.

مكرسة على مدار الساعة لتأمين الاتصالات بين مختلف أطراف الشبكة [٤]. ويمكن لهذه المنظومة المعقدة من شبكات الحاسب الآلي القيام بالكثير من الأعمال التي تهم المستخدم أو المشترك. فهي تسهل له التواصل والارتباط بالعالم الخارجي عبر الانترنت وبأقل التكاليف، وذلك عبر استخدام البريد الالكتروني تساعده على تصفح المستندات، في أي مكان من العالم شريطة أن يكون مشتركا في الشبكة، وتعمل على نقل المعلومات من حاسب آلي كبير الى آخر أصغر وتحديث البيانات المستخدمة، باستخدام أسلوب (down load) ، ونقل المعلومات والبرامج بين مختلف الأجهزة عبر أسلوب (up load) ، والمشاركة في مجموعات النقاش، وأخيرا تقديم المعلومات والخدمات.

الغرض من إنشاء الانترنت

تاريخيا بدأت شبكة الانترنت في ١٩٦٩ [٥] داخل مختبرات وزارة الدفاع الأمريكية والأجهزة الحكومية ومراكز الأبحاث التابعة لها. والهدف الأساسي لهذه الشبكة هو تأمين وسرعة الاتصال بين مختلف هذه الأجهزة. وكما تعلمون جميعا، كانت فترة الستينات هي ذروة سنوات الحرب الباردة بين المعسكرين الشرقي بزعامة الاتحاد السوفييتي، والغربي الذي تتزعمه الولايات المتحدة الأمريكية. حيث شهدت هذه الفترة أزمة الصواريخ السوفييتية في كوبا، وأصبح العالم على حافة حرب عالمية نووية بين المعسكرين. وحيث أن كوبا على مرمى حجر من المدن الأمريكية وفي حالة نشوب حرب عالمية ستتأثر المدن الأمريكية بشكل فعال وستؤدي الى تدمير كافة مرافق الاتصالات في الولايات المتحدة الأمريكية فمن هذا المنطلق، سعت وزارة الدفاع الأمريكية الى ربط مختلف مناطق الولايات الامريكية. بشبكة اتصالات قوية وآمنة وقادرة على العمل في أشد وأصعب الظروف. شبكة قادرة على أن تعمل في حال نشوب حرب نووية، وقادرة على أن تعمل في حالة تدمير شبكات الاتصالات الرئيسية وقادرة على ربط مختلف الولايات الامريكية بعضها بالبعض وربط مراكز القيادة العسكرية والمدنية الأمريكية. ومن هنا جاءت أهمية شبكة وزارة الدفاع الأمريكية ومراكز الأبحاث العسكرية في الجامعات والمؤسسات الأمريكية.

وقد بدأ المشروع مع خطط وكالة مشاريع الأبحاث العسكرية المتقدمة Defense Advanced (DARPA) Research Projects Agency تحت مسمى شبكة مصادر الكمبيوترات المشتركة (Resource Sharing Computers Networks) [٦] (RSCN). فمنذ عام ١٩٦٩ الى اليوم حصل الكثير من التطور والتقدم في مجال ربط الكمبيوترات والشبكات الدولية بعضها بالبعض.



طرق الاتصال بالانترنت

نشأة وتطور الانترنت

وقد بدأت شبكة الانترنت، كما أشرت سابقا، مع ربط مجموعة من الحاسبات الالكترونية الكبيرة (mainframes) مع بعضها البعض لتمرير الرسائل وأحزمة من الملفات والوثائق بين مختلف الشبكات. وخلال فترة نهاية الستينات والسبعينات ،بدأت الشبكة بالعمل كحقل تجريبي بين المعاهد ومراكز الأبحاث الأمريكية، المذكورة أعلاه. وخلال تلك الفترة الى عام ١٩٨٣ أجري العديد من التجارب ونفذ الكثير من الخطط والمشروعات لتحسين الشبكة وربطها جيدا بين مختلف المراكز الأساسية. ليتم في نفس العام تطوير ما يسمى بنظام التحكم للارسال / نظام الانترنت (Transmission Control Protocl/ Internet Protocol) (TCP/IP) الذي طور ونما في أحضان شبكة وكالة مشروعات الأبحاث المتقدمة (ARPA net) . حيث تم خلال السبعينات تطوير عمل هذا النظام والذي عمل كنظام تحكم للشبكة (Network Control Protocol (NCP)). حيث يتم عرض هذا البرنامج بواسطة مختلف وسائل الاتصال، مثل الأقمار الصناعية، الراديو، والهاتف.. الخ، مترابطة ومتصلة عبر استخدام رزم صغيرة من المحولات، والذي يستطيع ان يتعامل مع نظام Unix Berkeley المشهور في أوساط مجتمع الجامعات والمعاهد ومراكز الأبحاث والذي يتم تداوله مجانا في أوساطهم.

في عام ١٩٨٣ والذي يعتبر عام الولادة الحقيقية للانترنت، لا تستطيع أي شبكة أن تعمل إلا باستخدام نظام التحكم للارسال أو نظام الانترنت (TCP/IP) ، للارتباط بالشبكة أو للتوصيل الى الشبكة المعلوماتية وخلال هذه الفترة

استطاعت مجموعة البحوث في نظام أجهزة الكمبيوتر في جامعة كاليفورنيا بركلي (Berkeley) اختراع نظام تشغيل حر يسمى (MILSTD. BSD. Unix). حيث ضمن هذا المشروع الاستخدام الواسع لأنظمة البروتوكولات (TCP/IP)، وعمليا بدأ التزاوج والتبني بين نظام Unix والانترنت [٧].

وفي نفس العام بدأت وزارة الدفاع الأمريكية بانشاء أقسام مختلفة غير مبوبة من شبكة المعلومات الدفاعية. والتي كانت البداية والأساس لانشاء شبكة (Mil net) التي تتبع وزارة الدفاع الأمريكية . حيث انفصلت هذه الشبكة الجديدة عن الشبكة الأم (APRA net) شبكة وكالة المشروعات المتطورة . وعمليا في يناير ١٩٨٣ ظهرت (APRA net) لأول مرة كشبكة غير تجريبية أو كشبكة حقيقية واستطاعت أن تفتح أبوابها عبر وكالة الاتصالات الدفاعية الأمريكية لمختلف المراكز والجامعات الأمريكية.

ومن خلال هذا التحليل المختصر لتطور الشبكة نستطيع القول أن تكنولوجيا الانترنت استغرقت ١٤ سنة لتخرج من دهاليز وزارة الدفاع الأمريكية ومراكز الأبحاث التابعة لها الى الخارج والى جمهور المستخدمين ، ويمكن القول أن عام ١٩٨٢ هو عام الميلاد الحقيقي لشبكة الانترنت ، كشبكة فعالة غير تجريبية ، وكشبكة موحدة أساسية في الولايات المتحدة الأمريكية. ولكنها ظلت كشبكة تخدم الأغراض العسكرية أكثر من الأهداف المدنية ، وكشبكة تربط مختلف الهيئات ومراكز البحوث والدوائر التي تدور في خدمة المصالح العسكرية الأمريكية.

والى عام ١٩٨٤ لم تكن الشبكة مفتوحة أبوابها للزوار من خارج العاملين في المؤسسات العسكرية أو المؤسسات أو الشركات ومراكز الأبحاث المتعاملة معها. ولكن ونتيجة لضغط من مراكز البحوث والجامعات غير المتعاملة مع وزارة الدفاع ، سعت جمعية العلوم الوطنية الأمريكية (NSF) الى إنشاء شبكة لربط الأبحاث والعلماء والمؤسسات الأكاديمية العلمية الأمريكية بعضها بالبعض. وفي عام ١٩٨٥ أسست الجمعية مجموعة من مراكز أجهزة الحاسبات الآلية العملاقة (supercomputers centers) . حيث استطاعت أن تبني ٦ مراكز سوبر كمبيوتر في ست جامعات ومراكز في مختلف انحاء الولايات الأمريكية، داخل مراكز البحوث التابعة للجامعات في هذه المناطق وهي كالآتي:

المؤسسات التي أنشأت الشبكة

Merit- University of Michigan Computing Center - Michigan National Center for Atmospheric Research - Colorado

Cornell Theory Center at Cornell University - New York

The National Center for Supercomputing Applications - University of Illinois, Urbana, Champaign.

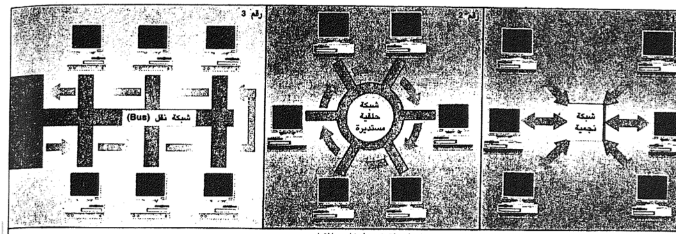
The Pittsburg Supercomputer Center - Pittsburg

San Diego Supercomputer Center - Unversity of California , San.

وتهدف (NSF) من هذا المشروع الى إعطاء الامكانية والفرص لمجتمع الأبحاث في الجامعات والمراكز العلمية عبر مختلف الولايات الأمريكية الى ربط بعضها بالبعض، لتسهيل تداول المعلومات والأبحاث العلمية عبر هذه الأجهزة العملاقة. وقد عرضت الجمعية الوطنية للعلوم الامكانية لمختلف المؤسسات الأكاديمية للربط بالشبكة والمساعدة على انشاء وتطوير نظام TCP/IP ، الذي يربط الشبكة المحلية بالشبكات المحلية الأخرى في المراكز المذكورة. وقد عرضت الجمعية ربط كل الشبكات المحلية ومراكز الكمبيوتر التي تستطيع أن تتصل بالشبكة الرئيسية بشكل طبيعي . والذي أدى الى ما يعرف اليوم بمجتمع الانترنت.

وفي عام ١٩٨٦ عرضت هذه الجمعية شبكة بقوة 56 KBPS وسميت (NSF net) [٨]. وفي عام ١٩٨٧ عقدت الجمعية اتفاقية مع مؤسسة (MERIT) ، وهي مؤسسة أمريكية لا تسعى الى الربحية مكونة من ١١ جامعة في ولاية ميتشجن لبناء شبكة وطنية عبر استخدام T1 وبقوة 1.544 MBPS ولتربط ١١ مدينة أمريكية . وأعطت هذه المؤسسة المقاولة الى كل من شركتي IBM و MCI . حيث تم انشاء شركة موحدة من الشركتين المذكورتين تحت اسم شركة خدمات الشبكة المتطورة (Advanced Network Services) ، وهكذا استطاع الكثير من الجامعات ومراكز البحوث الارتباط بالشبكة. وتطورت شبكة (NSF net) التي ولدت من الشبكة الأم (ARPA net) .

واستطاعت شبكة (NSF net) أن تعمل في عام ١٩٨٦ ، لتربط الأفراد والمعاهد والجامعات التي تريد أن تدخل في الشبكة، والتي تريد أن تستخدم شبكة المعلومات، وقد تم تمويل الشبكة بواسطة الحكومة الأمريكية . وأصبح الدخول إليها محددا فقط للأبحاث غير التجارية وللاستخدامات التعليمية والأكاديمية . ولكن الحقيقة تقول انه لم يكن هناك شبكة انترنت حقيقية قبل عام ١٩٨٨. حيث استطاعت أغلبية المؤسسات التعليمية الأمريكية: مدارس، جامعات ، معاهد ، مراكز أبحاث ، أن تدخل في نظام شبكة المعلومات، ولم تصبح مقتصرة فقط على الجانب العسكري ، بل شملت كل شيء . ومن خلال التعامل مع الانترنت وجدت فائدة كبيرة في استخدام الشبكة لنقل الملفات والوثائق ، وتبادل الرسائل عبر البريد الالكتروني (ei-mail) وكذلك لايجاد مجموعات نقاش في مختلف مجالات الحياة، وبعد عدة أشهر تم إكمال البرنامج



نموذج لتوزيع شبكات «انترنت»

واستطاعت الشبكة أن تربط ١٣ موقعا في الشبكة الجديدة. وكذلك استطاعت أن تحمل أكثر من ١٥٢ مليونا من الملفات والمعلومات خلال عدة أشهر فقط. واستطاع المشروع ان يربط ١٧٠ شبكة مناطق محلية (LAN) (Local Network) في الولايات المتحدة الأمريكية.

وفي عام ١٩٩٣ طورت مجموعة صغيرة من الباحثين في جامعة اليونويس Illinois وتشامين/أوربان Champaign/Urbana واجهة نوافذ جديدة Xwindows لشبكة العنكبوت العالمية وسميت الفسيفساء (Mosaic). وخلال هذه الفترة استطاعت الجمعية الوطنية للعلوم الأمريكية أن تؤسس وتطور نسخة موزايك تعمل على أنظمة أبل ماكنتوش ومايكروسوفت، وظهرت النسخة الأولى من نوافذ مايكروسوفت على واجهة موزايك في نوفمبر ١٩٩٣.

ويعتبر متصفح (Browser)نسيج العنكبوت موزايك الوجه الجميل للانترنت. حيث يستطيع أي مشترك أن يبحر في شبكة نسيج العنكبوت العالمية عبر استخدام الفأرة (Mouse) والضغط على أماكن ربط المواقع. ويعتبر المتصفح سهلا للغاية. حيث أنه قابل للامتداد والبسط، ويستطيع إضافة مناظر وصور عبر نظام (GIF)، وكذلك استرداد الملفات ومشاهدتها كما هي، ويسمح المد والبسط في المتصفح كذلك للمستخدم إضافة ميزة تشغيل الصوت والصورة لاستخدام الفيديو كليبس (audio and video players for video clips).

واستطاعت شركات الكمبيوتر أن تطور هذا المتصفح لكل شيء. وتعتبر شبكة Netscape أحد هذه المتصفحات المتطورة والتي احتلت أسواق الانترنت بأسرع وقت ممكن وقد استطاعت اضافة وظائف أخرى لنسيج العنكبوت العالمية، مثل امكانيات FTP. Telent e-mail البريد الالكتروني، و User net للمجموعات الاخبارية، ويستطيع المستخدم أن يعمل عبر هذه الوظائف أي شيء يخطر في باله داخل الشبكة. ويعتبر موزايك الواجهة الأمامية المصورة لشبكة الانترنت. واستطاعت أن تحتل قلوب المتصفحين والمستخدمين للشبكة في فترة قصيرة من عمرها، والتي لا تزيد على ٤ أو ٥ سنوات.

في ٣٠ ابريل عام ١٩٩٥ توقفت عمليات التشغيل في شبكة الجمعية الوطنية للعلوم الأمريكية (NSF net).وليعلن عن ميلاد شبكة جديدة حلت محلها: وهي Network Access Points (NAPs). وهذه الشبكة الجديدة تم تأسيسها من قبل الحكومة الأمريكية بالفعل. وتتكون من أربع شبكات. وتتم إدارة هذه الشبكات من قبل القطاع الخاص. وأي مؤسسة أو شخص يريد استخدام الانترنت عليه أن يدفع مقابل الخدمات التي يحصل عليها من قبل الشركات المعنية. والشركات هي في:

San Francisco : وتدار من قبل شركة باسفيك بيل.

Chicago : وتدار من قبل اميريتيش ادفانسد داتا سيرفيسيز وبيلكور.

New York : وتدار من قبل سبرين ومقرها بنسلفانيا.

Washington D. C. : وتحتوي على شبكتين هما ميتروبوليتان فايبر سيستيمز MFS و +MAE-EAST.

كيف تعمل الشبكة

قد يسأل البعض كيف تعمل الشبكة. يمكننا أن نتصور أن شبكة الانترنت كمجموعة هائلة تضم الملايين من نظم الكمبيوتر وشبكاتها المنتشرة في مختلف أرجاء المعمورة. حيث تتصل هذه النظم والشبكات مع بعضها بواسطة شبكات من خطوط الاتصالات. وبمعنى ابسط يمكننا أن نشبه شبكة الانترنت بشبكات الطرق البرية. حيث توجد طرق رئيسية (highway) التي تربط المدن والبلدان وتجري الحركة عبرها بسرعات فائقة، وطرق أو شوارع فرعية التي تربط البلدات الصغيرة والقرى او شوارع داخلية في المدينة الواحدة، حيث

تكون الحركة داخلها أقل سرعة فالانترنت تعمل بنفس الأسلوب . حيث توجد شبكات عالية السرعة، والتي تسمى العمود الفقري (backbone)، وتبلغ سرعة هذه الشبكات ٤٥ مليون بت في الثانية. وهذا يشمل خطوطا من الفئة T3 . وكذلك الى نحو مليون ونصف المليون بت في الثانية للخطوط الأقل سرعة من الفئة TI . وكذلك يوجد الخطوط الأقل سرعة، والتي تربط الأفراد بالشبكة والتي تبلغ سرعتها ٣٠ ألف بت في الثانية. (انظر الرسمة طرق الاتصال بشبكة الانترنت).

ولكي نرتبط بالانترنت، نقوم باستئجار خطوط الاتصال من شركات الهاتف المحلية العاملة في البلد أو المنطقة التي يوجد بها الكمبيوتر المضيف. فعلى سبيل المثال عُمان فالشبكة المحلية هي الهيئة العامة للاتصالات السلكية واللاسلكية ، الامارات هي اتصالات . فالشبكات المحلية ترتبط بالمزود الرئيسي للخدمة، والذي هو بدوره يرتبط بالشبكات الأخرى في الانترنت.

انتشار الانترنت عالميا

لقد كانت الانترنت معروفة منذ سنين طويلة تعود الى الستينات ، كما ذكرت سابقا . إلا أن الكثير من مستخدمي الانترنت اليوم يعرفها على إنها شبكة نسيج العنكبوت العالمية (World Wide Web) (WWW) . وقد بدأت هذه الشبكة العنكبوتية على يد عالم سويسري يدعى Tim -Berners-Lee ، الذي يعمل في مختبرات المركز الأوروبي لبحوث الطاقة النووية (CERN) في جينيف عام١٩٨٩ . حيث استطاع أن يسهل تبادل وإشراك الباحثين والمختصين في الطاقة العالية، وخاصة الفيزياء، للمعلومات والبحوث عبر استخدام أسلوب النص الوافر (Hypertext) أو ما يسمى (Hypertext HTML Markup Language) لغة إضافية لنص وافر. حيث يتم استخدام النص الوافر ليس فقط داخل الوثيقة الواحدة أو بين مختلف الملفات والوثائق ، بل وبين مختلف مواقع أجهزة الحاسب الآلي التي ترتبط بعضها البعض عبر الانترنت . وقد وفر الباحث طريقة سهلة لربط المعلومات الموزعة على امتداد شبكة الانترنت. وبذلك يستطيع أي مشترك أن يتصل Telnet الى الموقع الذي يتعامل مع شبكة نسيج العنكبوت ، وأن يدخل الى الشبكة ولكن كل ذلك عبر استخدام النص فقط (text).

وتشير الاحصائيات الى أن الانترنت توسعت بشكل سريع خلال التسعينات. وقد تضاعف عدد المشتركين والمستخدمين للشبكة الى أكثر من ٤ -٥ مرات بين عامي ١٩٩٣و١٩٩٦ فقط. وأدى إنشاء شبكة ويب العالمية (World Wide Web) (WWW) وظهور المتصفحات Browwers ، ذات الاستخدامات الرسومية لمختلف أنواع نظم التشغيل، الى اتساع هائل في الشبكة العالمية، فحتى وقت قريب اقتصرت خدمات الانترنت على البلدان المتقدمة على جانبي شمال المحيط الأطلسي واليابان واستراليا، ولكنها تتوسع اليوم لتشمل غالبية بلدان العالم، بما في ذلك البلدان العربية وباعتقادي لن يمضي وقت طويل قبل أن يعم استخدام الشبكة وانتشارها مثل انتشار الخدمات الأساسية التي تستعملها البشرية اليوم مثل (شبكات الهاتف والطرق السريعة والطيران المدني).

وبتوسع شبكات الانترنت في مختلف بلدان العالم زادت الطلبات على استخدام خدمات هذه الشبكة العالمية، ومع زيادة هذه الطلبات زاد أيضا عدد المشتركين والمستخدمين لها. إلا أنه من الصعب بمكان تحديد عدد المستخدمين الفعليين للشبكة. والصعوبة في ذلك تكمن في أن عدد المستخدمين يزيد بكثير عن عدد المشتركين حيث انه يتم استخدام الشبكة من قبل خمسة مستخدمين على الأقل لكل اثنين من المشتركين. وترتفع هذه النسبة الى أكثر من ذلك في البلدان العربية والنامية . وذلك بسبب زيادة عدد أفراد الأسرة، ووجود عدد كبير من الطلاب يستخدمون عددا قليلا من الاشتراكات. ولكن في مقابل زيادة المستخدمين لكل اشتراك في البلدان النامية، تنقص هذه الأعداد في مختلف بلدان العالم الأخرى مثل الولايات المتحدة الأمريكية والسويد.

وتشير الاحصائيات الأخيرة لعام ١٩٩٧ الى أن عدد المشتركين في الانترنت هو ٤٠ مليون مشترك (٩). وبناء على ذلك يمكن تقدير عدد المستخدمين للشبكة بحوالي ١٢٠ مليون مستخدم . وتشير الدراسات والبحوث الى نمو مستخدمي الانترنت على المستوى العالمي. حيث زادت بنسب قياسية في ١٩٩٧. وتشير البحوث في مجال الانترنت الى زيادة عدد مستخدميها في اليابان وشرق آسيا بنسبة ٢٤٠ بالمائة. وبلغت في كندا وبريطانيا ١٠٠ بالمائة. ومع الزيادة في اعداد مستخدمي الانترنت على المستوى العالمي، زادت أيضا أعداد مستخدمي الشبكة عربيا، وزادت أعداد المواقع العربية في عام ١٩٩٧. حيث تراوحت زيادة عدد المستخدمين بين ١٥٠ و٢٥٠ بالمائة، وكذلك زادت المواقع العربية بواقع عشر مرات عما كانت عليه في بداية السنة الماضية. من ٥٣ موقعا في بداية العام الى ٣٥٠ موقعا في أواخر عام ١٩٩٧ (١٠). وقد ترافق هذا الازدياد العالمي لمستخدمي الانترنت عالميا، مع تحسين الخدمات التي تقدمها الشبكة وجودتها.

الشبكة في متناول الجميع

إذا كانت استخدامات شبكة الانترنت مقتصرة على العاملين أو المؤسسات المتعاملة مع وزارة الدفاع الأمريكية في بدايات تكوين هذه الشبكة العنكبوتية ، فإن استخدامها اليوم انتشر ليعم الكبير والصغير، العالم والطالب، التاجر والمشتري الرجل والمرأة. ففي دراسات يجريها معهد جورجيا للتكنولوجيا في اتلانتا بالولايات المتحدة الأمريكية منذ عام

١٩٩٤ يشير الى ارتفاع معدل مستخدمي الانترنت على المستوى العالمي، والى ارتفاع مستوى مختلف الفئات والشرائح الاجتماعية التي تستخدم الشبكة وكذلك الى ازدياد نسبة مستخدمي الانترنت خارج الولايات المتحدة الأمريكية . ويجري المعهد هذه الدراسات كل ستة أشهر على المستوى العالمي[١١].

وتشير آخر احصاءات دراسات المعهد والتي أقيمت في نوفمبر ديسمبر ١٩٩٧ [١٢] (العينة ١٠ر٠٠٠ مستخدم) الى زيادة عدد المستخدمين للشبكة الى أكثر من ٣٦ مليون مستخدم في الولايات المتحدة فقط. وقد توصلت الدراسات الى الحقائق الآتية:

– ارتفاع نسبة النساء المستخدمات للشبكة من ٥٪ عام ١٩٩٤ الى ٣٣٪ عام ١٩٩٦ وأخيرا الى ٤ر٣٨٪ في ديسمبر ١٩٩٧، مقابل ٦ر٦١٪ للرجال.

– ارتفاع بنسبة (١١٪) للنساء الشابات (١٦ – ٢٠سنة) المستخدمات للشبكة أكثر من الرجال (٨٪) في نفس المجموعة العمرية.

– انخفاض مستوى المستخدمين المتعلمين للشبكة الذين يحملون شهادات جامعية وما فوق من ٦٦٪ عام ١٩٩٥ الى ٤٧٪ عام ١٩٩٧.

– ارتفاع مستوى المستخدمين الذين يمتلكون خبرة طويلة في استخدام الشبكة . حيث أظهرت الدراسة أن ٥٠٪ من العينة تحت الدراسة يمتلكون خبرة أقل من سنة في استخدام الانترنت عام ١٩٩٥ ، بينما يشكلون هؤلاء ٣٧٪ عام ١٩٩٧.

– ٨٤٪ من العينة تقول أن خدمة الانترنت أصبحت ضرورية في حياتهم.

– ٨٤٪ من العينة والمستخدمين للشبكة من مدة طويلة تسوقوا عبر الشبكة مقارنة مع ٥٤٪ من المستخدمين الجدد.

– انخفاض نسبة المستخدمين العاملين في شركات ومؤسسات الكمبيوتر عن السنوات السابقة. حيث أظهرت الدراسات أن ٣٣٪ من المستخدمين المشاركين في الدراسة عام ١٩٩٥ يعملون في مجال الكمبيوتر ، بينما انخفضت نسبتهم الى ٢١٪ فقط عام ١٩٩٧.

– ان ٤١٪ من المستخدمين يدخلون الى الشبكة من بيوتهم فقط.

– ان ٤٩٪ من الفئة العمرية (١٩ – ٢٥ سنة) من العينة يستخدمون الشبكة في الأغراض التعليمية.

– ارتفاع نسبة العينة في الفئة العمرية (٥٠ سنة وما فوق) من ١١٪ عام ١٩٩٥ الى ١٤٪ عام ١٩٩٧.

– ان ٤١٪ من نفس الفئة العمرية (٥٠ سنة) يقولون إن الشبكة ربطتهم أكثر مع أفراد عائلاتهم.

– إن متصفح ياهو Yahoo هو الأكثر انتشارا.

وتؤكد الدراسات أن الولايات المتحدة الأمريكية مازالت تتقدم على مختلف البلدان في استخدام تقنيات الانترنت والانترانت ، تلتها آسيا ثم أوروبا الغربية. وتؤكد الدراسة، التي نشرتها مؤسسة Innternational Data Corp، أن الانترنت ستشهد «انفجارا سكانيا» في السنوات القليلة القادمة. حيث تتوقع أن يصل عدد مستخدمي الشبكة من ١٢٠ مليون شخص عام ١٩٩٧ الى ٥ر١٧٤ مليون مستخدم عام ٢٠٠١. وستنخفض نسبة الأمريكيين بين مستخدمي الشبكة العالمية من ٥٨٪ عام ١٩٩٧، الى ٥٤٪. وتتوقع مؤسسة IDC أن تتفوق منطقة آسيا والمحيط الهادي على أوروبا (التي تحتل حاليا المركز الثاني بعد أمريكا) في نسبة المستخدمين[١٣] .

ولتسهيل استخدام شبكة الانترنت وجعلها في متناول المستخدم خارج البيت أو العمل، عمدت بعض الشركات المتخصصة الى نشر «أكشاك الانترنت» "Internet Kiosks" في الشوارع العامة، والمطارات، والمتاجر ومحطات السيارات والقطارات. وتوجد هذه الأكشاك على ثلاثة أنواع : لرجال الأعمال المسافرين، حيث أخذت الشركات تنشر هذه الأكشاك في المطارات وباقي محطات السفر،و تتيح للمسافر فتح بريده الالكتروني وارسال الفاكسات وقضاء أعمال معينة مقابل رسوم خدمة، وتليفونات متعددة الوسائط، حيث قامت شركات الاتصالات باختبار تليفونات متعددة الوسائط ومؤهلة للانترنت تؤمن للمتصلين الأنباء والخرائط المحلية، فضلا عن المكالمات وتتيح الدفع بواسطة بطاقات الائتمان أو البطاقات الذكية، وأخيرا أكشاك التجارة الالكترونية ذات الشاشات اللمسة والشبيهة بالكمبيوترات في استخدامها لغة HTML تمهيدا لوصلها بالانترنت[١٤]. وقد بدأ الكثير من الشركات استخدام هذه الأكشاك في حجوزات السفر والسياحة والفنادق والمتاجر العامة، وانتشرت في الولايات المتحدة، وكندا، وهونج كونج وغيرها من البلدان الغربية.

وتقوم شبكة الانترنت بتزويد المستخدم بأربع خدمات اتصال أساسية هي:

– البريد الالكتروني من شخص الى آخر.

– الأخبار.

– نشرات الكترونية عامة تعني باهتمام الأشخاص واتصالاتهم بموضوعاتهم.

– وسائل بحث عن المعلومات للدخول الى المكتبات وقواعد

البيانات المختلفة والمنتشرة في أرجاء العالم، وتشغيل برامج جديدة متخصصة والتي لم يتم استخدامها من قبل أو لم تكن في متناول المستخدم.

البريد الالكتروني (E-Mail)

وهو احدى المميزات والخدمات الأساسية التي تقدمها الانترنت . ظهر البريد الالكتروني بشكل عملي وفعال في عالم الانترنت في عام ١٩٨٨ . وميزة البريد الالكتروني انك تستطيع أن تخاطب أو تراسل أي انسان في أي مكان في الأرض خلال ثوان وبأقل التكاليف. ومقارنة مع البريد العادي أو التليفون أو الفاكس، فإن البريد الالكتروني أكثر سرعة وفاعلية وأقل تكلفة، فالبريد العادي، على سبيل المثال ، يأخذ أياما أو أسابيع، في حالتنا نحن في البلدان النامية، حتى يصل الى المرسل إليه. أما التليفون فإنه سريع وميزته يعطي الصوت، إلا إنه أكثر سعرا . وكذلك الفاكس، سريع الا أنه أقل وضوحا. والبريد الالكتروني يمزج بين أغلبية هذه الأشياء المذكورة أعلاه ويعتبر أكثر وضوحا وأسرع وممكن أن تخاطب زميلك على الجانب الآخر من الخط بكل سهولة. ولكن يشترط لتنفيذ كل ذلك أن يكون لدى الشخص الآخر بريد الكتروني واسم للاستخدام في البريد الالكتروني.

في السنوات الأولى لاستخدام البريد الالكتروني حدث الكثير من الصعوبات والمشاكل بين مختلف الشبكات والشركات التي تسيطر على سوق الانترنت. ففي السنوات الأولى كان لابد من الاشتراك في شبكة NSF net ليتم استخدام البريد الالكتروني عبره. فكان المشترك ، مثلا يبيع استخدام البريد الى شخص آخر، وكذلك يبيع ذلك المشترك الجديد الاستخدام الى عدة مشتركين جدد١، ٢، ٥ أو أكثر وهؤلاء يبيعون الى مجموعة أخرى فكان المشترك الأول هو الذي يحدد شروط وأسعار استخدام الشبكة، وبتوسع الشبكة وايجاد شبكات محلية في مناطق معينة وانتشار الشبكة ولد مجموعة من الشركات التي تعطي خدمات في الشبكة الالكترونية . ووضعت الشركات شروطا مجحفة بحق المستخدمين. فكان المستخدم، على سبيل المثال، لا يستطيع الاتصال إلا بالمشتركين في الشبكة التي هو مسجل بها. وعند توسع الشبكات وزيادة عددها أصبحت هذه الشبكات مثل الجزر المنفصلة في المحيط. وتزايد الصراع بينها في سبيل من يدفع للآخر وأي شبكة أقوى وأمور تجارية أخرى.

وفي التسعينات بدأ الكثير من الجامعات في العالم في تأسيس أقسام بها في علوم الكمبيوتر ، وبدأت كذلك بتوزيع البريد الالكتروني للعاملين فيها من موظفين ، أساتذة وطلاب مجانا. فأصبح من السهولة بمكان ايجاد بريد الكتروني واستخدامه ومراسلة الأصدقاء على أي شبكة كانت . ومن هنا انطلقت فكرة البريد الالكتروني المجاني في كل الشبكات العالمية. واستطاع المستخدم أن يخاطب أي عنوان بريد الكتروني على أي شبكة كانت ، في أمريكا، أوروبا أو آسيا أو افريقيا.

الهاتف الشبكي Telnet

التلنت هو أداة تستعمل للوصول الى حواسيب بعيدة، فتسمح الشبكة للحاسوب المكتبي بالعمل كطرفية لحاسوب آخر بعيد . ووظيفة التلنت هي إنها تؤهل مستخدمي الانترنت لتشغيل الحواسيب التي تحفظ الفهارس الحالية لمصادر المعلومات التي تتزايد وتنمو باستمرار في الشبكة العالمية. فمن خلال التلنت يستطيع المستخدم الدخول الى مختلف المكتبات المرتبطة بالانترنت والبحث عن الكتب في هذه المكتبات أو المقالات في الصحف والمجلات الموجودة داخل المكتبات ، الجامعية منها أو الحكومية ، مثل مكتبة الكونجرس الأمريكي، أو مكتبة جامعة كمبردج أو أكسفورد أو هارفورد أو حتى مكتبة جامعة السلطان قابوس اذا كانت مربوطة بالانترنت.

الهوامش

١ - فاروق حسين الانترنت : الشبكة الدولية للمعلومات ، دار الراتب الجامعية بيروت ، ١٩٩٧ ص ١٥.

٢ - Rickard, Jack, Editor's Notes, June 1995' http;//www. broadwatch. com./mag/95/jun/bwnl.htm, p.1.

٣ - Rickard, Jack,Internet Architecture, in Broadwatch Magazine, 1996, http://www. Broadwatch. com./ isp/fallisparchi. ht, p. 2.

٤ - على زين العابدين ، كيف تعمل شبكة الانترنت ؟، في PC Magazine الطبعة العربية٣، ع. ٤ ، ٤/١٩٩٧، ص ، ٩٤-٩٧.

٥ - Rickard, Jack, 1995, op, cit.

٦ - Ibid.

٧ - Ibid.

٨ - Ibid., p. 2.

٩ - عبدالقادر الكاملي، انترنت ١٩٩٧، في مجلة انترنت العالم العربي، السنة الأولى العدد الرابع يناير .

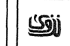
١٠ - نفس المصدر السابق.

١١ - للاستفادة ومعلومات أكثر انظر : Http://www. gvu. gatech. edu/ أو Http://www. gvu gatech. edu/ user surveys/survey - 10-1996 او ما بعدها.

١٢ - Http://www. gvu gatech. edu/ users surveys/papers/ 9710- release. html.

١٣ - للاستزادة انظر، «تأثيرات انترنت على المنافسة الاقتصادية العالمية»، في مجلة انترنت العالم العربي، السنة ١، العدد ٥، فبراير ١٩٩٨، ص ١٦-١٧.

١٤ - «من البيع بالتجزئة الى تذاكر السفر: سوق أكشاك الانترنت الى الازدهار» ، في انترنت وورلد، النسخة العربية العدد ٤،السنة ٣ ابريل ١٩٩٨، ص ٣٠.



متابعات

ملاحظات على الفن القصصي في رسالة الغفران

أحمد درويش *

يمثل نص «رسالة الغفران» لأبي العلاء المعري (٣٦٣ - ٤٤٩هـ) واحدا من النصوص الرئيسية في تاريخ النثر العربي خاصة والأدب العربي عامة، ومن أكثر نصوص هذا الأدب تأثيرا على مسيرة الأجناس والنصوص الأدبية اللاحقة سواء على المستوى المحلي أو على المستوى العالمي.

و«رسالة الغفران» نص شديد الثراء تتنازعه مجالات عدة مثل تاريخ الأفكار، وعلوم اللغة، والمذاهب الفلسفية، والمعتقدات الدينية، وتاريخ الشعر وغيرها من المجالات المتشابكة التي حظيت ببعض اهتمامات الدارسين من قبل، من خلال الحوار مع تجلياتها في رسالة الغفران، لكنه أيضا نص ينتمي الى تاريخ الفن القصصي الخلاق، الذي أسهم أبوالعلاء بنصيب وافر في تطويره من خلال نص الغفران.

وهو نص وهب الامتاع القصصي دون شك للمنتمين الى عصره وثقافته، وهو قابل لأن يهب مزيدا من الامتاع للمنتمين الى عصور أخرى ودرجات من الثقافة مختلفة من خلال الحوار الفني معه. والمجال الذي اختارته «رسالة الغفران» مجال مبتكر يتعلق بعالم الغيب ومحاولة ارتياده واطلاق الحرية للخيال وللغة وللعلاقات بين الأزمنة والأمكنة وتذويب الفواصل بين الجمادات والكائنات الحية العجماء أو الناطقة،وخلق متعة فنية - من خلال هذا كله - للنثر المجنح في رحاب عالم اللغة، متكئا أحيانا على اختبار خيال الشعراء ليثبت قصوره في المواقف التي تفوق الخيال،وعلى ذاكرتهم ليثبت أنها قد تتلاشى أمام عصف الأهوال.

واللافت للنظر في البدء أن اختيار «الثوب القصصي» لم يكن حتما على كاتب نص«الغفران» فالنص يندرج في إطار أدب «الجواب» لأنه جواب على رسالة ابن القارح، وأدب الجواب يحكم غالبا بمبدأ المشاكلة، فعندما يكون السؤال قصيدة أو أرجوزة أو مقامة أو رسالة أو لغزا، يكون التحدي المطروح على المسؤول أن يجيب سائله من جنس بيانه، ولم تكن رسالة ابن القارح لأبي العلاء قصة حتى يكون الثوب القصصي حتما في الرد عليها، وانما كانت خواطر شيخ حلبي قادته أعوامه الثمانون الى التأمل فيمن أغرتهم متع الحياة وغفلوا عن التوبة في حينها وقد عدد كثيرين منهم في تاريخ الفكر والشعر، وراءه السؤال المخيف: «كيف يصنع من عنده أن التوبة لا تصح من ذنب مع الاقامة على آخر؟ فلا حول ولا قوة» (١). هل فتح هذا السؤال أمام أبي العلاء باب التحول من الحال الى المآل من الندم الى الغفران، فكانت هذه القفزة القصصية الرائعة؟

إن حركة القاص في مثل هذه الحالة لتبدو أكثر صعوبة من حركة القاص الذي يختار نقطة البدء بنفسه دون أن يكون قصه جوابا،ودون أن يكون خياله صدى لواقع يحاوره، واذا كانت هذه الصعوبة تجابه نقطة البدء في النص القصصي للغفران ، فإن صعوبة أخرى أكثر حساسية كانت تجابه نقطة الانطلاق والحركة، ذلك أن العالم الذي تم اختياره لتنمو فيه «الحكاية» كان عالم الدار الآخرة، وهو عالم لم تكن الصورة عنه محايدة في درجة الصفر يستطيع خيال القاص أن يشكلها كما يشاء، ولكنها كانت مملوءة بالتصور الديني في النصوص المقدسة وامتداداته في تأويلات الوعاظ والحكائيين مما يتطلب من القاص مهارة خاصة ينبغي أن تتبدى في طرافة الحركة الخيالية وجدتها من ناحية، وعدم اصطدامها بالثوابت من ناحية ثانية.

ولقد تبدت براعة أبي العلاء المعري في تناول الخيطين معا بين أصابعه منذ العبارات الأولى التي بدأ بها رده على رسالة ابن القارح لكي ينمو بالرد الى قصة الغفران ، كان مفتاح الرد عنده هو عبارة: «الكلمة» وهو مصطلح يمتد عند أبي العلاء فيشمل «الرسالة» كما يشمل القصيدة (٢)، والكلمة هنا وقد أطلقت على رسالة ابن القارح تتحرك تحركا استعاريا على مستويين، أولهما المستوى الرأسي ومن خلاله يكون الكلم الصالح قابلا للصعود الى الملأ الأعلى:«ولعله، سبحانه ، قد نصب لسطورها المنجية من اللهب، معاريج من الفضة أو الذهب تعرج بها الملائكة من الأرض الراكدة الى السماء ، وتكتشف سجوف الظلماء بدليل الآية «اليه يصعد الكلم الطيب والعمل الصالح يرفعه»(٣)، ومن خلال هذا التصعيد الرأسي ، تصبح كلمات الرسالة قابلة لأن تصعد الى الملأ الأعلى وأن تحمل صاحبها معها.

أما المستوى الثاني للنمو، الذي يمهد للدخول الى العالم القصصي ، فهو مستوى «الترشيح» وهو تقنية معهودة لدى البلاغيين العرب يتم من خلالها النمو بالمشبه به أو المستعار منه والايغال من خلاله في عالم (٤) الخيال وأبوالعلاء يلجأ الى هذه التقنية عندما يجعل الكلمة الطيبة شجرة لها أصول ثابتة وفروع سامقة

* أستاذ الأدب المقارن بجامعة السلطان قابوس.

وثمار يانعة في كل حين: «وهذه الكلمة الطيبة كأنها المنية بقوله :«ألم تر كيف ضرب الله مثلا كلمة طيبة كشجرة طيبة ، أصلها ثابت وفرعها في السماء، تؤتي أكلها كل حين بإذن ربها»(٥).

وبهذين المستويين من النمو جعل كلمات الرسالة التائية أجنحة صعدت الى عالم الغفران وشجرا غرس في تربته وامتدت فروعه في أرجائه وأينع ثمره وآتى أكله. ولقد فتح ذلك «الترشيح» باب النمو التخييلي فأغصان الشجر وظلاله تستدعي المستظلين به : «والولدان المخلدون في ظلال تلك الشجرة قيام وقعود ... يقولون : ... نحن وهذه الشجر صلة من الله لعلي بن منصور، تخبأ له الى نفخ الصور» (٦)، وأصل الشجر الثابت يستدعي ما يغذي نباته من المياه والأنهار «وتجري في أصول ذلك الشجر أنهار تختلج من ماء الحيوان ، والكوثر يمدها في كل آن» (٧).

والأنهار الجارية تستدعي ما يسبح فيها ومن يجلس على شواطئها ومذاقها المتميز خمرا وعسلا ويستدعي ذلك ما قبل في الدنيا وأوانيها ومصير الشعراء الذين قالوا وسؤالهم عن المقارنة بين ما رأوا هنا وهناك، وهكذا تتسع القاعدة «الترشيحية» لتصبح أصلا يتم التحرك خلاله والنمو به لصنع عالم حكائي مكتمل يتوالى توالد الحكايات فيه من منابع مختلفة، حقيقية أو تخييلية أو أسطورية من جهة وانسانية وملائكية وشيطانية وحيوانية وجمادية وطبيعية من جهة أخرى، كما يتم تقديمها متداخلة أو مستقلة من خلال معارض حكائية متنوعة بدءا من الاستعارة الموحية الى الشريحة القصصية الى الموقف القصصي الى القصة المكتملة.

إن اللغة التي يناط بها أن تصوغ هذا العالم الحكائي الغريب لكي تفر به من خيال سامع لم يره، وتنقل إليه شيئا «لم يخطر على قلب بشر» لغة من شأنها أن تستعين بكثير من أجنحة «الحرية» وأن تفك كثيرا من الارتباطات التي استقرت بين الدوال والمدلولات وبين المفردات بعضها والبعض الآخر وبين الخصائص التي ارتبطت بأنواع من الكائنات حتى أصبحت من لوازمها منطوقا ومفهوما، وذلك ما حاول أن يقدمه النص القصصي لرسالة الغفران.

لقد أشار أبو العلاء في مرحلة مبكرة من النص الى أن نمط «القول» الذي يرد في نصه أشبه بلغة الأحلام :«وهذا فصل يتسع، وانما عرض في قول نام، كخيال طرق في المنام»(٨) وهكذا الحكم وحده يحرر اللغة من كثير من قيود الترابط المألوفة. غير أن محدودية اللغة البشرية في نهاية المطاف ومحدودية المعنى المقصور في ذهن السامع من خلال خبرته البشرية ، تضع أمام القاص المجنح عقبة أخرى، فهو إذا أراد مثلا أن يصف «العسل» في عالم ما وراء الغيب فيما تشير إليه الآية الكريمة «وأنهار من عسل مصفى» وجد أنه في خلد السامع يشير الى شيء حلو المذاق وأن الشعراء يستلهمون المعنى في المواقف المعنوية العذبة في مثل قول الحارث بن كلدة:

فما عســل ببارد ماء مزن
على ظمــأ لشــاربه يشــاب
بأشهى من لقيــكم إلينا
فكيف لنا به... ومتى الاياب

ولكنه يحس بأن عسل الجنة تفوق لذته آلاف المرات ما تحتمله كلمة «العسل» البشرية، فيريد أن يلجأ الى «تحرير» الكلمة من محدودية الدلالة وأن يفك عقالها ، فيلجأ الى إقامة نوع من «التضاد» بين المدلول الراسخ والمدلول الجديد في المناخ الجديد، فيكون موقع «العسل» السائد من مدلوله المستحدث كموقع الزفت والقطران من الفالوذج، يقول : «ولو أن الحارث بن كلدة طعم من ذلك الطريم (العسل) لعلم أن الذي وصفه يجري من هذا المنعوت مجرى الدفلى «الزفت» الشاقة من الرعديد (الفالوذج الرجراج) (٩). وكذلك الشأن مع كلمة «السلوى» التي يستخدمها الشعراء فإذا ما قورنت بالسلوى في عالم الغيب كانت أشبه بشجر القار المر النابت في الرمال(١٠).

والقاص الذي يتكرر منه هذا الصنيع في مواقف مختلفة يسعى الى أن يحرر اللغة - وهي أداته الرئيسية في بناء عالمه الجديد - من القيود التي تحد من مدلولاتها في الذهن - وأن يسد الفجوة بين الطاقة المتناهية للمفردات اللغوية في الاستعمال البشري والطاقة غير المتناهية للخيال الأخروي.

إن «الحرية» مفتاح رئيسي لفهم بعض أسرار الروعة والابهار في عالم أبي العلاء القصصي، وهي حرية تعود معها الكائنات في خيال القصاص الى عجينتها الأولى فتكون قابلة لاعادة التشكيل واستكمال النواقص واقصاء المألوف، وتلك واحدة من مفاتيح الفن العظيم في كل زمان ومكان ، فهذه رحلة القنص التي يقوم بها ابن القارح ومعه عدي بن زيد في الجنة وهما يطاردان قطيعا من البقر والحمر الوحشية على سابحين من خيل الجنة فإذا ما اقتربت أطراف السنان من ذيل بقرة ، تكلمت (١١): «أمسك رحمك الله، فإني لست من وحش الجنة التي أنشأها الله ولم تكن في الدار الزائلة ولكنني كنت في محلة الغرور (الدنيا) أرود في بعض القفار ، فمر بي ركب مؤمنون قد كرى زادهم فصرعوني واستعانوا بي على السفر فعوضني الله بأن أسكنني في الخلود» وعلى النحو نفسه يتحدث حمار الوحش عندما يوشك أن يصاد ليخبر أنه دخل الجنة لأن جلده صنعت منه القراب فشرب منها الصالحون وتطهروا (١٢) وما دامت البقرة والحمار قد كسرا قيد الصمت ودخلا عالم الكلام فإن «من شأن طير الجنة أن يتكلم» (١٣) كما يقول أبوالعلاء في صورته القصصية الجميلة التي يقدمها لركب الأوز الذي مر على روضة في الجنة فيها ابن القارح وجماعة معه فيقلن :«ألهمنا أن نسقط في هذه الروضة فنغني لمن فيها ... فينتفضن فيصرن جواري كواعب يرفلن في وشي الجنة ، وبأيديهن المزاهر وأنواع ما يلتمس به الملاهي فيعجب وحق له العجب، وليس ذلك ببديع من قدرة الله جلت عظمته» ولسوف تتألق فرقة الراقصات من الأوز ، العازفات البارعات ويصمدن أمام كل اختبار في الموسيقى يطرح عليهن، ويعزفن بكل لحن معهود أو غير معهود ، ويبدين من ألوان الجمال والدلال، ما يجعل ابن القارح يقترح على النابغة الجعدي - وكان في حالة غضب إثر نقاش حاد جرى بينه وبين الأعشى - أن يتمتع باحدى هؤلاء الحوريات قائلا (١٤): «يا أبا ليلى إن الله جلت قدرته من علينا بهؤلاء الحور العين اللواتي

حولهن عن خلق الأوز ، فاختر لك واحدة منهن فلتذهب معك الى منزلك، تلاحنك أرق اللحان وتسمعك ضروب الألحان ، فيقول «لبيد بن ربيعة» إن أخذ أبوليلي قينة وأخذ غيره مثلها، أليس ينتشر خبرها في الجنة فلا يؤمن أن يسمى فاعلو ذلك أزواج الأوز؟ فتضرب الجماعة عن اقتسام أولئك القيان».

إن قدر الحرية المتاحة أمام التشكيل الحكائي يتسع فلا يصبح وقفا على كسر حاجز الصمت، وتفجر اللغة على لسان العجماوات، ولكنه يتعداه الى كسر حاجز «الصورة الثابتة» والانتقال الى طواعية التشكيل وهي حرية تفجر ما لا نهاية له من الصور المحتملة، وتتحول معها أحلام الاستعارات في اللغة الى مواقف قصصية رائعة، ألم تربط اللغة في استعاراتها طويلا بين الأنثى والفاكهة فكان التفاح في الخدود والرمان في الصدور والورد في الشفاه والعنم في أطراف الأصابع وغير ذلك مما أبدعته استعارات اللغة؟ إن حرية التشكيل تتجاوز ذلك الموقف الاستعاري لتجعل القاص يحدثنا عن «الفاكهة الأنثى» وعن شجر في الجنة يعرف بشجر الحور: «يجيء الى حدائق لا يعرف كنهها الا الله فيقول له الملك : خذ ثمرة من هذا الثمر فاكسرها فإن هذا الشجر يعرف بشجر الحور، فيأخذ سفرجلة أو رمانة أو تفاحة أو ما شاء الله من الثمار فيكسرها فتخرج منها جارية حوراء عيناها تبرق لحسنها حوريات الجنان، فتقول: من أنت يا عبدالله فيقول :أنا فلان ابن فلان ، فتقول : إني أمني النفس بلقائك قبل أن يخلق الله الدنيا بأربعة آلاف سنة»(١٥).

ولا تقف حرية التشكيل التي يطلقها القاص من عقالها، عند حد رؤية الأشياء على غير ما ألفت عليه في الواقع الجامد، حيوانات تتكلم ، وأوز تغني وتعزف وترقص ، وحوريات يخرجن من ثمار السفرجل والرمان والتفاح، وإنما تتعدى ذلك الى نقل جانب من هذه الطاقة التي هي للخالق وحدث الى المخلوق الصالح، فيكون في طوق هذا المخلوق في الجنة أن يشكل المخلوقات التي يحبها على ما يهوى ، هذا هو ابن القارح وقد منح واحدة من حوريات «الفاكهة الأنثى» يخطر في باله وهو ساجد انها ربما تكون - على حسنها - ضاوية الأرداف، فإذا به وقد قام من سجوده يجدها ذات أرداف لا نهاية لها فيتمنى أن تصغر عن ذلك «فيقال له : أنت مخير في تكوين هذه الجارية كما تشاء فيقتصر من ذلك على الارادة»(١٦).

وتشيع هذه الظاهرة التي تلغي الفواصل بين تمني الأشياء في النفس وتحققها في الخارج، فإذا تمنى ابن القارح وعدي بن زيد والنابغة الذبياني والنابغة الجعدي أن يكون معهم الأعشى وقالوا :«فكيف لنا بأبي بصير ؟ فلا تتم الكلمة إلا وأبوبصير قد خمسهم فيسبحون الله ويقدسونه ويحمدونه على أن جمع بينهم «وهو على جمعهم إذا يشاء قدير» (١٧)، واذا تمنى النابغة أن يحضر رواة الشعر مجلسه ليؤيدوا رأيه فلا يكاد ينطق بالقول «إلا والرواة أجمعون قد احضرهم الله القادر» (١٨) واذا اشتاق ابن القارح الى سماع غناء القيان في فسطاط مصر وفي بغداد لاحدى القصائد ، سارعت جماعات من الطير اللاقطة لكي يتحولن الى «خلق حور غير متساقطة تلحن قوله «المخبل السعدي»:

ذكر الرباب وذكرها سقم
وصباد وليس لمن صبا عزم
وإذا ألم خيالها طرفت
عيني فماء شئونها سجم

فلا يمر حرف و حركة إلا ويوقع مسرة لو عدلت بمسرات أهل العاجلة منذ خلق الله آدم الى أن طوى ذريته من الأرض لكانت الزائدة على ذلك، زيادة اللج المتموج على دمعة الطفل»(١٩).

وتقنية «حرية التشكيل» التي تفتح كثيرا من الأبواب المؤدية الى عالم البناء القصصي المتميز في رسالة الغفران، تتجسد أحيانا في صورة «إعادة التشكيل» وهي صورة تبرز كثيرا من الأبعاد الانسانية لهذا العمل الأدبي الكبير، وتقوم فكرة اعادة التشكيل على مبدأ «تعويض النواقص» واحداث التوازن لمن حرموا قدرا من أوجه الجمال أو الكمال في الدنيا العاجلة، فتتحول صورهم من خلال اعادة التشكيل الى صور تبلغ درجة الكمال في النقيض المفقود، وأبو العلاء الذي حرم نعمة البصر وحرم ألوان «الحرية» المترتبة عليها في الدنيا واختار أن يكون رهين المحبسين ،وهو الذي يرسم بقلمه صور الجمال ويعوض النواقص للمحرومين ، فها هو الأعشى «وقد صار عشاه حورا معروفا، وانحناء ظهره قواما موصوفا (٢٠) وها هو زهير بن أبي سلمى الذي كان رمزا لحمل ثقل الشيخوخة وأعبائها والسأم من الحياة، يرتد في الجنة » شابا كالزهرة الجنية ... كأنه ما لبس جلباب هرم ولا تأفف من البرم،وكأنه لم يقل :

سئمت تكاليف الحياة ومن يعش
ثمانين حولا - لا أبالك - يسأم (٢١)

ومثله لبيد بن ربيعة الذي يتردد بيته المشهور في السأم:

ولقد سئمت من الحياة وطولها
وسؤال هذا الناس كيف لبيد؟

ها هو يمر في الجنة وهو «شاب في يده محجن ياقوت»(٢٢).

أما الشعراء الخمسة العور من بني قيس : تميم بن مقبل وعمرو بن أحمر والشماخ بن ضرار وعبيد بن الحصين ، وحميد بن ثور، فعندما يراهم ابن القارح في الجنة يقول : «ما رأيت أحسن من عيونكم في أهل الجنان ، فمن أنتم خلد عليكم النعيم ؟ فيقولون : نحن عوران قيس» (٢٣) وليست اعادة التشكيل وتعويض النواقص في العالم القصصي لرسالة الغفران وقفا على مشاهير الشعراء والكتاب وحدهم بل إنها تقنية تمتد الى البسطاء من عامة الناس وتفتح أمامهم آفاق الآمال والأحلام ويرمز لهم النص القصصي بامرأتين دميمتين فقيرتين احداهما من حلب والأخرى من بغداد، ولكنهما تتحولان الى اثنتين من الحور العين يلتقي بهما علي بن منصور فينبهر بالسحر والجمال، تقول إحداهما له: «أتدري من أنا يا علي بن منصور؟ فيقول : أنت من حور الجنان اللواتي خلقكن الله جزاء للمتقين، وقال فيكن : «كأنهن الياقوت والمرجان» فتقول : أنا كذلك بإنعام الله العظيم، على أني كنت في الدار العاجلة أعرف بـ «حمدونة» وأسكن في باب العراق بحلب وأبي صاحب رحى وتزوجني رجل يبيع السقط ، فطلقني

لرائحة كرهها في فمـي وكنت من أقبح نساء حلب ، فلما عـرفـت ذلك زهـدت في الـدنيـا الغـرارة وتوافـرت على العبـادة وأكلت مـن مغزلي فصيرني ذلك الى ما ترى.

وتقول الأخـرى : أتدري من أنـا يا علي بن منصور؟ أنا «توفيـق السوداء التي كانت تخدم في دار العلـم ببغداد ... وكنـت أخـرج الكتب الى النسـاخ فيقول : لا إلـه إلا الله، لقد كنـت سـوداء فصرت أنصـع مـن الكافـور» (٢٤).

إن تقنيـة «اعـادة التشكيـل» في الفـن القصصي لـرسالـة الغفران لا تتـوقف عنـد ظاهـرة «تعويض النـواقص» بل قـد تتحقق من خـلال الصورة المقـابلة التـي يتم فيهـا احـداث التـوازن من خـلال «سلـب المرايـا الخاصـة» من الـذين كـانوا يمتعـون بها في الدنيا ، وخلعها على من كانوا قد حرموا منها والصـورة القصصيـة التي تجسـد ذلـك في الغفران هي صـورة «الجن» الذين كانـوا قد أعطوا في الدنيا القـدرة على التشكل والتحول فحـرموا في الآخـرة ميـزة أن يظلـوا شبابـا كـأهل الجنـة من الأنـس، وأصبحت تظهـر عليهم علائم الشيخوخة كما حدث مع الجني الـذي حاوره ابـن القارح في الجنـة: «يا أبـا هدرش مالي أراك أشيب وأهـل الجنة شباب؟ فيقول : إن الانـس أكرموا بـذلك وأحـرمناه لاننا أعطينـا الحولة في الـدار الماضية فكـان أحـدنا إذا شـاء صار حيـة، وإن شاء صـار عصفـورا وإن شـاء صـار حمامـة فمنعنـا التصور في الدار الآخرة» (٢٥).

وتقنية «اعـادة التشكيل» تبلـغ مداهـا عندما ترى الكائنـات تنتقل من «صورة» الى «أخرى» ثـم تعود الى صـورتها الأولى، دون أن تـذوق «الألم» الـذي يصـاحـب التحـول عادة، لأن الجنة تخلو من الألم حتى الفريسة التي تصـاد وتؤكـل تحس بلذة الصيـد كما يحس بها الصائد وتشعر بمتعة المأكول كما يشعـر هـو بمتعـة الآكـل وهـاهـو «أسـد القاصرة» يقول : «أنا افترس مـا شـاء الله فلا تأذى الفريسة بظفـر ولا ناب ولكن تجد من اللذة كما أجد بلطف ربها العزيز» (٢٦)، وها هو طاووس يمر أمام معمر بن المثني فيتمنى أن لو وجده أمامه مطبـوخا بالخل «فيتكون كذلك في صفحـة من الذهب، فـإذا قضى منه الوطـر ، انضمت عظـامه بعضهـا ثم تصير طاووسـا كما بدأ، فتقول الجماعـة، سبحان مـن يحيي العظـام وهي رميـم» (٢٧) فإذا مرت مـن أمام النحـاة أوزة تمناهـا كل على طريقة الطهي التي يحبها «فتتمثل على خوان من الزمرد، فإذا قضيـت منها الحاجة عادت بإذن الله الى هيئة ذوات الجناح» (٢٨) وهكذا يستطيـع أبـوالعـلاء مـن خـلال «حـريـة التشكيل» وما يتوالد عنـه من تقنيات فرعية أن يقودنا الى منابع جديدة للامتاع القصصي من خلال إعادة تشكيل الـواقع واذابة قيوده والتخفيف من جهامته و«أحرى بنا أن نزعم أن الغناء الذي يملأ أرجـاء رسالة أبي العلاء لا يعدو ــ إذا خلصت نفـوسنا ــ نوعـا من تحرير النفس من الحزن والخوف» (٢٩).

إن قضيـــة «المنابـــع الجديـــدة» تثير التسـاؤل حـول تنـوع منـابـع الحكـايـة ومصادرهـا في رسالة الغفـران ،وكما يقول رولانـد بـارت : «إن كـل مـادة تصلـح لأن يشكل منها الانسان حكـاية . يمكن أن تكمن الحكاية في الصورة الثـابتة أو المتحركة أو في الاشارة أو في خليط مـن الاشارات والصور والكلمات ، انها كامنة في الأسطورة والخرافة والقصـة والـروايـة والملحمـة والتـاريـخ والمأساة والملهاة والمشهد الصـامت واللوحة المرسـومـة والـزجـاج الملـون ، والأحـداث المختلفة والحوار بين الأفراد ، وهي موجودة تحت أشكال تكـاد أن تكون غير متنـاهية في كل الأزمنة والأمكنة في كل المجتمعات» (٣٠).

والواقـع أن رسالة الغفـران استلهمت كثيرا من هـذه المنابع وفي مقـدمتها التـاريخ الذي استقت منه ذاكـرة أبي العلاء كثيرا من الأحداث والتقطت كثيرا من الأسماء فوظفتها من خلال التحـوير وإعادة التشكيل تـوظيفا فنيا على نحـو ما أشرنا ، ولقد نعجـب لكثرة الأسماء التـاريخيـة التي وردت في رسـالـة الغفران والتي تكـاد تبلغ ستمائة اسم (٣١) مشكلة غابة كثيفة من الأسماء الحقيقية كان يمكن أن تكون عائقا أمام حرية الحركة لدى الحاكي التخييلي ولكن أبا العـلاء كان يعرف طريقـه الخاص في المسارب الضيقة في غـابة الأسماء ، ولقد يلاحظ أن معظم هذه الأسماء يلتقي بها ابـن القارح في الجنة أو في مشـاهد الحشر وأن نفـرا قليلا هـم الذيـن اضطرهـم أبوالعلاء أن يرافقـوا إبليس في النار ، حتى أن بعضا مـن شعراء الجاهليـة تسرب الى الجنة لأن بيتا قاله قد غفر له.

والى جانـب التاريـخ توجـد «الأساطير» كمصـدر قصصي للحكـايـة عنـد أبي العـلاء ومعظـم هــذه الأسـاطير تنتمـي الى عـالم الحيوانـات والزواحـف مثل أسطـورة الحية الـوفيـة «ذات الصفـاء» (٣٢) التـي وفـت لصاحبها وكـانت تصنع إليه الجميـل، ولكن صاحبها لم ينس أنها كانـت قد قتلت أخاه من قبل فحاول أن يغدر بها وأن يضربها بالفأس وهي على الصخرة «فلما وقيت ضربة فأسه ، والحقد يمسـك بأنفاسـه، ندم على مـا صنع أشد النـدم... فقال للحية مخادعا: هـل لك أن نكون خلين؟ فقالت : لا أفعل وإن طال الدهر » وتلـك الحية يلتقـي بها ابـن القارح في الجنـة جزاء وفائها.

ومنها الحيـة التي كـانت تسكـن في دار الحسن البصري وحفظت عنه القرآن من أوله الى آخره (٣٣) فلما توفي رحمه الله. انتقلـت الى جدار في دار أبي عمر بن العـلاء فراجعت عليه القرآن وقـراءاته وهـي تحاور ابن القـارح في القـراءات ورواياتها وعندمـا يشتـد عجبه تـدعـوه الى الاقـامة وتعـده بـأنها يمكـن أن تنتفض فتصير مثل أحسن غـواني الجنة، لو ترشف رضابها لعلم أنـه أفضل من التريـاق ، ولو تنفست في وجهه لعلـم أن ريح عبلة التي كان يحن إليها عنترة في قوله:

وكأن فارة تاجر بقسـيمة
سبقت عوارضها إليك من الفم

ليست بجانب ريحهـا إلا كرائحة البخر، في الفم، لكـن ابن القارح يصـاب بالذعـر من اقتراحها وينصرف.

ومن عالم الحيوان يلتقـي ابن القارح في الجنة «بأسد القـاصرة» ويعجب عندما يجده يلتهم من الظباء المئـة والمائتين وهو الذي كان في الدنيـا «يفترس الشاة العجفاء فيقيـم عليها الأيام لا يطعم سواها شيئا» (٣٤).

فإذا ما سأله عـن خبره ، عرف أنه الأسد الذي استجـاب لدعـوة الرسـول ﷺ عندمـا جاءه عتبة بن أبي لهب وكـان النبي قد زوجه ابنته رقيـة قبل البعثـة ، فلما بعث جـاء عتبة

وقال : يـا محمد ، أشهد أن قـد كفرت بـربك وطلقت ابنتك، فـدعا الرسول ربـه أن يسلط عليه كلبـا من كـلابه، فخـرج الى الشام مـع ركب حتـى إذا كانـوا بوادي القـاصرة وهي أرض فيهـا سباع نـزلـوا فـافترشوا صفـا واحـدا فقال عتبـة : أتـريدون أن تجعلـوني حجزة، لا والله لا أبيت إلا في وسطكـم ، فجاء السبـع ليلا وهـم نائمـون ،فشم رؤوسهـم رجلا رجـلا، حتى انتهـى الى عتبة فـأنشب انيـابه في صـدغيه، فصـاح : قتلتني دعـوة محمد [٣٥]، ويلتقي كـذلك في الجنة بـالذئب الذي تكلم على عهـد النبي ﷺ عندما خـاطب أهبان الأسلمي وكان في غنـم له فهجم عليها ذلك الـذئب فلما صاح بـه الاسلمي ، وكـان الذئب جائعا جريحا منذ ليال كثيرة أقعى على ذيله وخاطبـه قائلا: أتحول بيني وبين رزق قد ساقه الله إلي؟[٣٦].

والى جانب الأساطير قـد تكون الصورة الاستعاريـة العابـرة تبعا لحكـاية طـريفة، فـأنهار الخمر في الجنـة «تلعب فيهـا أسماك على صور السمك بحريـة ونهرية وما يسكن في العيون النبعية إلا أنه مـن الذهب والفضة وصنوف الجواهر ... فإذا مـد المؤمن يده الى واحدة من ذلك السمك شرب مـن فيها عذبا» [٣٧] فهذه الصـورة الاستعاريـة التي يتردد نمطها كثيرا في رسـالة الغفران ـ تفجـر نبعا للحكاية ، يضاف الى ينابيع الانسان والجان والزواحف والطير والحيوان.

ينسج أبوالعلاء من هـذه الروافد ألوانا مــن الفــن القصصي تتراوح أشكــالها بين التعبير القصصي والمشهـــــــد القصصي ، والمشاهد المتتابعة والقصة المكتملة، ويتحقق في بعضها الكثير من العناصر المألوفة في الفن القصصي، من التشـويق والعقدة والمفـاجآت للحل.

وفي إطار المشاهد القصصيـة المتتابعة ، تأتي حكـاية نجـاة الأعشى مـن النار، فقـد سـألـه ابن القـارح عندمـا فوجـيء بـه في الجنة[٣٨] : «كيف كـان خلاصك مـن النار، وسـلامتـك مـن قبيـح الشنـار؟ فيقـول : سـحبتني الـزبانية الى سقـر فرأيـت رجلا في عرصات القيـامة يتلألأ وجهه تلـؤلؤ القمر. والناس يهتفون به من كـل أوب: يا محمد يا محمد.. الشفاعة الشفاعـة !! نمت بكذا ونمت بكذا، فصرخـت في أيدي الزبـانية : يـا محمد أغثنـي فإن لي بـك حـرمـة ! فقال : يـا علي ، بادره فانظر ما حـرمته؟ فجاءني علي بن أبي طالب صلوات الله عليه وأنـا أعتل كي ألقى في الدرك الأسفل من النار، فزجرهم عني وقال: ما حرمتك فقلت أنا القائل:

فآليت لا أرثي له من كلالة
ولا من حفي حتى تلاقي محمدا
نبي يرى ما لا ترون ، وذكره
أغار لعمري في البـلاد وأنجدا

ولقـد كنـت أؤمـن بـالله وبـالحسـاب وأصدق بـالبعث وأنا في الجاهليـة الجهلاء.. فذهب علي الى النبي، ﷺ فقال :يا رسول الله ، هذا أعشى قيس قد روي مدحه فيك ، وشهد أنك نبي مـرسل، فقال : هلا جـاءني في الدار السابقة؟ فقـال علي : قد جاء ، ولكن صـدته قـريش، وحبـه للخمر فشفـع لي، فأدخلت الجنة على ألا أشرب فيها خمرا فقـرت عيناي بذلك.. وكذلك مـن لم يتب من الخمر في الدار الساخرة ، لم يسقها في الآخرة».

ويلاحـظ أن المشاهد القصصيـة تتوالى في سهـولـة ويسر بـل وفي مستـوى لغـوي ميسور يختلف عن المستـوى الذي تلجأ إليه رسـالة الغفـران ذاتها عندمـا يتصل الأمـر بمنـاقشـة اللغـويين أو محاجـة النحـاة أو محاكـــاة الشعــراء مـن بنــي الانـس أو الجان،وكأن القص في ذاته يمثل مستوى من مستويات التأليف يلبـس له الراوي مسوحه الخاصة، ولا يجيء عرضا أثناء الحديث عن أمر آخر، ولنتأمل في «العقبات» التي تنتشر في المجرى القصصي وتجعـل أنفاس السـامـع لاهثـة وراء الحدث، فبين سحـب الزبـانيـة ومصادفة رؤية وجـه الرسولﷺ، وصراخ الأعشـى واصرار الـزبـانيـة، وقـدوم علي وسحب الأعشـى الى الدرك الأسفـل، وزجر علي لهم، وسماع القصيدة والاعتراض بأنها لم تقل على سمع الرسول في الدنيا والاعتذار بمـؤامرة قـريـش وحـب الخمر والانتهـاء بالشفـاعة مع شرط يمثل المفـاجأة الأخيرة، الحرمان مـن شرب الخمر لعاشـق الخمر في جنة تجري بها الخمـر انهارا، هذه المواقـف المتعارضة المتكاملة تشف عن جانب كبير من براعة القصاص في رسالة الغفـــران.

على أن القصة التـي بلغت أوج الاكتمال في رسالـة الغفران دون شـك هي قصـة ابن القـارح نفسه في مـوقـف الحشر، فهي تعـد قصـة مكتملـة بـالمعنـى الفنـي، وهـي قـد سميت«قصـة» على لسان أبي العـلاء نفسه عندما قال ابن القارح في مقدمتها : «أنا أقص عليك قصتي»[٣٩] وهو تعبير يحل محله في المشاهـد القصصية الأخرى مقدمـات أخرى مثل مـا خبرك؟ ما حدثك أخبرني عـن كذا. . الخ.

وهي من حيث الكـم تحتل أكبر مساحة متصلة لموقف واحد يحتل نحو خمس عشرة صفحة [٤٠] الى جـانب تغير الأمـاكن التـي تدور فيهـا الأحداث مـن مشهـد الى مشهـد ، واختلاف شـخوص الأبطال كذلك من موقف الى موقف ومرد هـذا التميز دون شك، يعود الى أن هـذه القصـــة تعـد محـور «رســـالـة الغفران» فهي تمثل الـرد الرئيسي على رسالة ابن القـارح والاجابة على تسـاؤلاته الحيرى حول قبول التوبـة واحتمال تحقق الغفران ، وهي اجابة لم يشـأ أبـو العلاء أن يجعلها من جنس السـؤال فتكون طـرحا لاحتمالات أو سردا لأدلة ولكن أراد أن يجعلهـا معادلا فنيا قصصيا ، لا يخلو فيها تحقق الغفران المرجو مـن عقبات يشيـب لها الـولدان، وتتعـرض خـلالها صكوك التـوبـة للضيـاع والفقـدان ويحل اليأس محل الأمل في كثير مـن مراحل الطريق ويحقق التشويق والاثارة القصصية هدفهـا الفني حتـى يتحقق التطهير في نهايـة المطاف بالخلاص والغفران.

وتبدأ القصـة باستشعـار ابن القـارح للبعد الـزمني الطـويل ليـوم الحشر «في يوم كان مقداره خمسين ألف سنـة» ويشتد عليه الظمأ، وينظـر في كتاب أعماله حين يقـدم له فيجد حسنـاته قليلـة متفرقـة تفرق النبـات الضئيـل في العام الجديـب وفي آخـرها أمـل للتـوبة كـأنه مصبـاح راهب رفـع لسالـك السبيـل ، ويقيم ابـن القارح في الحشر زهـاء شهريـن يخاف بعدهـا من الغـرق في العرق فيبحث عن حيلة للخروج من الموقف ، ويفكر في كتابـة قصيدة يمـدح بها رضوان خـازن الجنة ، فيكتبها وينشدها على مقـربـة منه فلا

يلتفت إليه فيظن أن القافية لم تعجبه فينتظر نحو عشرة أيام أخرى ليكتب قصيدة جديدة في مدح رضوان على قافية مغايرة فيكون مصيرها كمصير الأولى ، ويجرب على كل الأوزان والقوافي دون فائدة وأخيرا يصرخ في رضوان مذكرا له أنه أنشد على مسامعه عشرات القصائد في مدحه لينجيه من العطش فلم يستجب له، ويسأله رضوان «وما الأشعار؟ فإني لم أسمع بهذه الكلمة قط إلا الساعة».

ويحاول أن يشرح له طريقة العرب في استمالة النفوس عن طريق الشعر فلا يجد لديه أذنا صاغية.

ويتركه الى خازن آخر من خزنة الجنة يقال له «زفر » فيجرب معه قصائد المديح دون جدوى ويقول له زفر عن شعر المديح: «أحسب هذا الذي تجيئني به قرآن إبليس المارد ولا ينفق على الملائكة».

فيئس من تأثير الشعر على خزنة الجنة وبحث عن طريقة أخرى للشفاعة وبينما هو يتجول رأى وجها نورانيا تحيط به كوكبة متلألئة فسأل فعرف أنه حمزة وحوله شهداء أحد ، فكتب قصيدة يمدح بها حمزة، ومع أن حمزة استنكر الشعر في موقف الحشر إلا أنه في نهاية الأمر أرسل معه رجلا الى علي بن أبي طالب ليخاطب النبي ﷺ في أمره فلما سمع على قصته ، سأله عن صحيفة حسناته ، ففتش عنها فتبين أنها ضاعت منه عندما وقف في زحام حلقة لجماعة من النحاة يتناقشون وفيها صك التوبة فلما رجع يبحث عن الصك لم يجده فحزن حزنا شديدا ، لكن عليا أخبره بأنه يكفي أن يجد شاهدا يشهد على توبته في الدنيا، فقال إنه قاضي حلب عبدالمنعم بن عبدالكريم فنودي به فحضر بعد لأي وأقر بتوبته ومع ذلك فعندما سأل عليا أن يشفع له ليصرفه من موقف العطش، قال له: إنك تروم مطلبا صعبا ولك أسوة بولد أبيك آدم.

فبحث عن وسيلة أخرى ، فوجد جماعة من «العترة» الطيبين فذكرهم بأنه كان إذا فرغ من كتاب قال «وصلى الله على سيدنا محمد خاتم النبيين وعلى عترته الأخيار الطيبين» ورجاهم يحق هذا الدعاء أن يسألوا له فاطمة عليها السلام إذا هي خرجت من الجنة أن تسأل أباها كي يشفع له، ويخرج موكب فاطمة وفيه السيدة خديجة وأبناء النبي ﷺ ممن ماتوا أطفالا ، ويطرح عليه أمره فتأمر بأن يتعلق بركاب أخيها ابراهيم لكي يجتاز الزحام وصولا الى مقام النبي في موقف الحشر، وينتهي الأمر بالشفاعة له والأذن بدخول الجنة بعد اظهار صك التوبة وختمه بخاتم النبوة.

وعندما يؤذن له بعبور الصراط يهتز اهتزازا شديدا فتؤمر إحدى الجواري لكي تصطحبه وهو يتساقط يمينا ويسارا فتقترح عليه أن تريحه وأن تحمله على ظهرها فتعبر به الصراط كالبرق الخاطف، لكنه عندما يصل الى باب الجنة يسأله رضوان عن «جواز» الدخول ، ويتبين له أنه لا يحمل جوازا ويكاد يعود أدراجه من جديد لولا أن التفت ابراهيم صلى الله عليه وسلم فرآني وقد تخلفت عنه، فرجع إلي فجذبني جذبة حصلني بها في الجنة.

ألا يحتمل أن تكون هذه القصة الجميلة هي الرد الفني الذي تشكل في نفس أبي العلاء عند تلقي رسالة ابن القارح ، لكنه خاف إن هو قدمها وحدها أن تثور التساؤلات عن مشروعية استشراف عالم الغيب، والقدرة على تصور ما يدور فيه، وتقريبه الى النفوس بلغة تألفها فكانت بداية الرحلة الطويلة عند أبي العلاء من الكلمة الطيبة للشجرة الطيبة للأصل الثابت وتحته الأنهار للفرع الممتد في السماء ينشر الظلال، للصحاب يتسامرون على شواطيء الأنهار وتحت ظل الأشجار ويشربون خمر الجنة وعسلها ، ثم تمتد الرحلة فتشمل كثيرا من الأدباء والشعراء ، ويجيء ابن القارح بينهم فلا يكون حديثه مستغربا ولا غفرانه مستبعدا، ويكتسب الأدب العربي والعالمي من وراء هذا كله عملا أدبيا رائدا وفنا قصصيا رائعا؟

الهوامش :

١ - رسالة ابن القارح تحقيق د. عائشة عبدالرحمن ص ٥٥ من طبعة رسالة الغفران دار المعارف ـ الطبعة الثامنة.

٢ - يستخدم ابوالعلاء في التعبير عن القصيدة عدة مصطلحات في رسالة الغفران ، ومن بينها مصطلح الكلمات ـ في مثل قوله في الحوار مع امرىء القيس : «اخبرني عن كلمتك الصادية والضادية والنونية» ثم يذكر مطالع نصوص تنتهي بهذه القوافي: انظر ص ٣١٥ رسالة الغفران.

٣ - السابق ص ١٤٠.

٤ - كان الاسراف في هذه التقنية مثار جدل بين النقاد المحافظين والشعراء المجددين كما حدث في قضية الجدل حول شعر أبي تمام.

٥ - رسالة الغفران : ص ١٤٠.

٦ - السابق ص ١٤١.

٧ - السابق ص ١٤١.

٨ - السابق ص ١٦٤.

٩ - السابق ص ١٦٦.

١٠ - السابق ص ١٦٧.

١١ - السابق ص ١٩٨.

١٢ - السابق ص ١٩٨.

١٣ - السابق ص ٢١٢.

١٤ - السابق ص ٢٣٣.

١٥ - السابق ص ٢٨٨.

١٦ - السابق ص ٢٨٩.

١٧ - السابق ص ٢٠٤.

١٨ - السابق ص ٢٠٦.

١٩ - السابق ص ٢٢٤.

٢٠ - السابق ص ١٧٨.

٢١ - السابق ص ١٨٢.

٢٢ - السابق ص ٢١٥.

٢٣ - السابق ص ٢٣٧.

٢٤ - السابق ص ٢٨٦.

٢٥ - السابق ص ٢٩٣.

٢٦ - السابق ص ٣٠٥.

٢٧ - السابق ص ٢٨١.

٢٨ - السابق ص ٢٨٣.

٢٩ - د. مصطفى ناصف ــ محاورات مع النثر العربي ، سلسلة عالم المعرفة سنة ١٣٩٧ (العدد ٢١٨) ص ٢٥١.

٣٠ - R. Barthes, Poetique du reeit,. E. Seuil Paris 1977. p. 7.

٣١ - انظر فهارس الاعلام في طبعة د. عائشة عبدالرحمن ص ٥٩٥ وما بعدها.

٣٢ - رسالة الغفران ص ٣٦٤.

٣٣ - السابق ص ٣٦٧.

٣٤ - السابق ص ٣٠٤.

٣٥ - الغفران ، هامش ص ٣٠٤ والمراجع المبينة به.

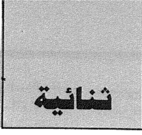
٣٦ - السابق ص ٣٠٧.

٣٧ - السابق ص ١٦٨.

٣٨ - السابق ص ١٧٨ ـ ١٨١ بتصرف يسير.

٣٩ - السابق ص ٢٤٨.

٤٠ - في طبعة د. بنت الشاطيء، من ص ٢٤٦ الى ٢٦٢.



ثنائية ابراهيم الكوني الصحراوية

فخري صالح *

يتميز عمل ابراهيم الكوني بقيامه على عدد من العناصر المحدودة، على عالم الصحراء بما فيه من ندرة وامتداد وقسوة وانفتاح على جوهر الكون والوجود وتدور معظم رواياته على جوهر العلاقة التي تربط الانسان بالطبيعة الصحراوية وموجوداتها وعالمها المحكوم بالحتمية والقدر الذي لا يرد. في هذا العالم تبدو العناصر، والعلاقات التي تربط بينها، ثابتة لا ينتابها التغير، ويحكم على الشخصية المحورية في العمل بالموت كاضحية تجلب الخصب الى الطبيعة الصحراوية القاحلة، فيهطل المطر وتتصالح الصحراء الجبلية مع الصحراء الرملية كما تقول الأسطورة التي يوردها الكاتب في روايته «نزيف الحجر» (ص ٣٠ - ٣١).

في هذا السياق يشكل عملا الكوني «نزيف الحجر» و«التبر» ثنائية روائية تصف العلاقة المدهشة التي تقوم بين انسان وحيوان في الصحراء : في الرواية الأولى يُصعِّد الكاتب هذه العلاقة ليحل الحيوان في الانسان ويحل الانسان في الحيوان أما في الرواية الثانية فإن الكاتب يبلغ بهذه العلاقة درجة الأخوة الصافية التي لا يفرقها الا الموت.

في «نزيف الحجر» يفتتح الكوني عمله الروائي بآية قرآنية: «وما من دابة في الأرض ولا طائر يطير بجناحيه إلا أمم أمثالكم». (سورة الأنعام، الآية ٣٨)، ويتبع هذا الاقتباس القرآني باقتباس من العهد القديم يدور حول قتل قابيل أخاه هابيل ومن ثم يهيىء الكاتب القارىء من خلال هذين الاقتباسين، لاستقبال الحكاية المحورية في الرواية، اذ ينبه الاقتباسان الى التماثل القائم بين عالمي الحيوان والانسان، والى ما يجره قتل الانسان أخاه الانسان من جدب وفقر في عناصر الطبيعة، ويرد هذان الاقتباسان على المكان الصحراوي الذي تدور فيه الأحداث ويعتمل الصراع في جو أسطوري يشهد فيه تمثال الكاهن والودان على تراجيديا الموت الذي يخصب الصحراء ويجري الماء والعشب في عروقها.

★ كاتب من الأردن.

تتمثل مادة الحكاية في سر العلاقة التي تقوم بين الشخصية المحورية في الرواية (أسوف) والودان، وهو تيس جبلي تقول لنا الكتب أنه انقرض في أوروبا منذ بدايات القرن السابع عشر ولكنه ظل موجودا في الصحراء الكبرى . ثمة غموض يحيط بهذا الحيوان الذي يقول عنه أسوف أنه «روح الجبل» فهو يعتصم بالجبل اذا طورد، وفي لحمه يكمن سر من أسرار الوجود، كما يقول شيوخ الصوفية. تقوم بين أسوف والودان علاقة سرية معقدة يحل فيه الودان في جسد أسوف ويرى فيه الأخير أباه الذي صرعه الودان لأنه لم يحافظ على نذره بعدم صيد الودان . وعندما يجز قابيل رأس أسوف وهو مصلوب على تمثال الكاهن والودان، يمتص جسد الودان دم الانسان وتهطل شآبيب المطر على جسد الصحراء العطشان.

ثمة علاقات تواز تقوم بين الاقتباسات التي يضعها الكاتب في مفتتح الفصول وما يحدث في الرواية وقد أشرت قبل قليل الى تلخيص أحداث الرواية في آية قرآنية وحكاية قابيل وهابيل المقتبسة من العهد القديم في بدايات الفصول التالية يعمل ابراهيم الكوني على التوطئة للأحداث والعلاقات التي يقيمها بين الشخوص باقتباسات تعلق على طبيعة الصحراء وموجوداتها حول صيد الودان (اقتباس من هنري تاسيلي)، وشعب الجرامنت الذي يتجنب البشر ويعيش مع الوحوش التي تعمر جنوب ليبيا (اقتباس من هيرودوت) ، والصبر مادة من مواد القوة التي هي بدورها مادة من مواد الولاية (اقتباس من النفري)، والودان الذي يتسكع في الأدغال وقد أنهكته الأحزان («أوديب ملكا» لسوفوكليس)، وليبيا التي تصحرت وجفت فيها الينابيع والبحيرات (كتاب «التحولات» لأوفيد).

تضيء هذه الاقتباسات التي يشرح معظمها طبيعة الحياة الصحراوية والصفات التي ينبغي لأهل الصحراء أن يتمتعوا بها، حكاية أسوف وقابيل والودان، أي حكاية الصراع الأزلي بين البشر أنفسهم، وصراعهم كذلك مع الطبيعة القاسية. انها حكاية الوجود في عناصره الأولى، صراع الانسان ضد الندرة التي تمثلها الصحراء حيث يعمل الكوني على تحوير علاقات الصراع هذه وتوجيهها في سياق علاقتين محوريتين : علاقة أسوف الحلولية مع الودان حيث يصبح أخا بالدم بعد موت الأب، ويتم تصعيد هذه العلاقة الى علاقة ذات طابع أسطوري تتوازى مع أساطير الخصب في وادي النيل وفي منطقة الرافدين حيث يخصب دم أسوف جسد الصحراء العطشانة ، أما العلاقة الثانية فتتمثل في حكاية أسوف مع قابيل، آكل اللحم النيء والذي شرب دم الغزالة ليعيش بعد موت أبويه فتاق الى دم أخيه الانسان ،وترجع هذه الحكاية صدى حكاية قابيل وهابيل الأبدية، أي حكاية الصراع الدائم بين بني الانسان .

ويمكن أن نستخلص من العلاقات المحورية الناشئة في «نزيف الحجر» أن الأسطورة تفسر الحكاية وتتناسج معها بل أنها تصبح جزءا من لحم الحكاية عبر التسمية (قابيل ، الودان الذي هو آدم، أبو البشر وأب قابيل في الاقتباس القرآني وفي الحكاية كذلك). ولعل عنصر الادهاش في هذا العمل الروائي كامن في هذه اللعبة الأسطورية ـ القصصية التي يقيمها ابراهيم الكوني، حيث يشكل الاقتباس في رواياته مفتاحا تحليليا أساسيا إذ يصعب فهم جوهر عمل الكوني الروائي دون النظر الى علاقة التناسج التي تقوم بين الحكايات التي يرويها والنصوص التي يقتبسها ويفتتح بها فصول رواياته.

يضفي تمثال الكاهن والودان، المنحوت في لحم صخرة عظيمة تقوم وسط الصحراء الكبرى،

غموضا ساحرا على بداية الحكاية، ثم تبدأ خيوط هذه الحكاية، الأسطورية تنحل على خلفية نموالعلاقة بين أسوف والودان. ونحن نعلم من خلال سرد الراوي الملتصق بشخصية أسوف، حيث إنه يرى عالم الصحراء من خلال عينيه ويحمل رؤية لصيقة برؤيته، أن روح الودان حلت في جسد أسوف، وأن الودان الذي أنقذ والد أسوف أول مرة، ثم صرعه بعد مطاردة أسطورية عنيفة، قد أخذ مكان الأب وأصبح أسوف يرى أباه في عيني هذا الحيوان الذي يمثل روح الجبال في نظر ساكني الصحراء الكبرى. من خلال هذه العلاقة التي تقوم بين أسوف وحيوان الودان، اذ أنه يمتنع عن صيد الودان فيفي بالنذر الذي نذره والده ولم يستطع أن يفي هو نفسه به، ينفتح المجهول على نهاية الحكاية، حيث يحضر قابيل مصحوبا بالضابط الأوروبي الذي يهديه البنادق والسيارة والطائرة العمودية مما يمكنه من تمشيط الصحراء بحثا عن بقايا قطعان الغزلان التي أبادها وجعلها تهجر الوديان وتلجأ الى قمم الجبال، وهو أمر يخالف طبيعتها الملتصقة بالسهل الممتد في الصحراء.

ظهور قابيل في الصحراء ينبيء بالقتل، خصوصا ان الاقتباس المثبت في الصفحة الأولى من الرواية كان قد هيأ القاريء لحدث القتل. ان قابيل يعرف أسطورة تحول أسوف الى ودان وهربه من جنود الطليان، ولكنه يضغط عليه لكي يرشده الى مكان الودان في الصحراء فنهمه للحم يكاد يقضي عليه بعد أن انقرضت الغزلان من الصحراء. وعندما ينكر أسوف معرفته بمكان الودان يقوم قابيل بصلبه على تمثال الكاهن والودان بحيث يغطي أسوف جسد الودان الأسطوري وتلامس يد الكاهن رأس أسوف الحاسر.

اننا هنا بإزاء تقاطع حكايات وأساطير مستدعاة من ثقافات مختلفة، مشهد الصلب وسط الصحراء على مذبح وثني، وقابيل الذي يستدعي من أسطورة بدايات الخلق وتعمير الأرض ليقوم بفعل القتل. كل هذه الأساطير تتضافر لتجسد في النهاية مشهدا من مشاهد أساطير الخصب وحلول القتيل في جسد الأرض العطشى، مما يرجع كما أشرت من قبل أسطورة الخصب بنسخها الفرعونية والفينيقية والرافدينية.

في هذا المشهد، الذي تنتهي به الرواية يكثف الكاتب رسالة العمل مازجا بين حكاية قتل قابيل أخاه هابيل ومقتل اله الخصب، أوزوريس أو تموز أو أدونيس.

«لوح قابيل بالسلاح في الهواء مهددا فتراجع مسعود. تسلق الصخرة من الناحية الأفقية. ضحك في وجه الشمس بوحشية ثم انحنى فوق رأس الراعي المعلق، أمسك به من لحيته وجر على رقبته السكين بحركة خبيرة.. خبرة من ذبح كل قطعان الغزلان في الحمادة الحمراء، لم يصرخ أسوف، ولم يعترض، ولكن مسعودا هو الذي صرخ، فتردد صدى الصرخة في القمم المجاورة.

استجابت الجنيات بالنواح في الكهوف وتصدع الجبل. أسود وجه الشمس وغابت ضفتا الوادي في المتاهات الأبدية.

ألقى القاتل بالرأس فوق لوح من الحجر في واجهة الصخرة، فتحركت شفتا أسوف، وتمتم الرأس المقطوع المفصول عن الرقبة:

– لا يشبع ابن آدم إلا التراب!

تقاطرت خيوط الدم على اللوح الحجري. فوق اللوح المدفون الى نصفه في التراب كتب بـ«التيفيناغ» (أبجدية الطوارق) الغامضة التي تشبه تعاويذ السحرة في «كانو» عبارة.

«أنا الكاهن الأكبر متخندوش أنبىء الأجيال أن الخلاص سيجيء عندما ينزف الودان المقدس ويسيل الدم من الحجر. تولد المعجزة التي ستغسل اللعنة، تتطهر الأرض ويغمر الصحراء الطوفان».

استمر نزيف الحجر على اللوح المحفوظ في حضن الرمل.

لم يلحظ القاتل كيف أسودت السماء وحجبت السحب شمس الصحراء.

قفز مسعود في السيارة أدار المفتاح في اللحظة التي بدأت فيها قطرات كبيرة من المطر تصفع زجاج اللاندروفر وتغسل الدم المصلوب على الجدار الصخري». ص ١٥٥.

بهذه الخاتمة التموزية ينهي ابراهيم الكوني واحدا من الأعمال الروائية العربية التي تمثل واقعية سحرية طالعة من ثنايا الصحراء، حيث تمتزج الاقتباسات القرآنية وعبارات الصوفيين بأساطير الصحراء الكبرى والتراجيديا اليونانية في نص روائي يعد تأمل الطبيعة المفتوحة الحبلى بالمفاجآت والتفلسف حول المصير الانساني جوهر رسالته.

أما في «التبر» فيستكمل الكوني بحثه في جوهر العلاقة التي تقوم بين انسان وحيوان بحيث تصل هذه العلاقة الأخوية الى نقطة لا تفصم فيها، انها حكاية العلاقة الصافية التي لا يكدرها طمع في الحياة الفانية، حكاية عشق خالصة تشهد بها طبيعة الصحراء المفتوحة العامرة بالأسرار. ونحن نعثر على جذور العلاقة التي تربط أوخيد بجمله الأبلق في الرواية السابقة (نزيف الحجر ص ٥٩) وعلى الرغم من أن الراوي يمر مرا سريعا على شرح العلاقة التي تربط الأب بجمله الأبلق، مما يوضح أن الحكاية في «التبر» هي حكاية الأب فيما الحكاية في «نزيف الحجر» هي حكاية الابن، الا أن ايراد الحكاية يربط العملين الروائيين برباط يتجاوز كون موضوع العملين هو العلاقة التي تقوم بين انسان وحيوان.

ان واحدة من الروايتين تطلع من الأخرى وما لم تقله «نزيف الحجر» عن الطبيعة الغادرة الطماعة للانسان تقوله «التبر». وفي هذا السياق من تعالق النصوص الروائية، وتكامل العالم الروائي لدى كاتب بعينه، يمكن القول أن ابراهيم الكوني يشكل عالمه الروائي المفردات والعناصر نفسها، اذ يقوم بتوسيع منظوره للأشياء والعالم وجوهر الوجود من خلال تفحص هذه العناصر واعادة النظر فيها عملا روائيا وراء عمل وكأنه يقلب عالم الصحراء على مهل كاشفا عن امتدادها اللانهائي وأسرارها التي لا تنتهي وقدرتها على عكس جوهر تجربة البشر في مواجهة ندرة العناصر وقسوة الحياة. ولعل «التبر» أن تكون واحدة من الروايات القليلة المكتوبة بالعربية التي تضيء من خلال العلاقة الجميلة المدهشة التي تقوم بين انسان وجمل، جوهر طبيعة الانسان وقدرته على تجاوز البرزخ الفاصل بين طبيعتي الخير والشر ليتسامى في العشق الذي لا منفعة ترجى من ورائه، ليخر في النهاية صريعا على مذبح هذا العشق.

في «التبر» يختلط دم الانسان بدم الحيوان ويرتبط الاثنان بوثاق أقوى من وثاق النسب، فيتخلى أوخيد عن زوجته وابنه، في زمن حرب الطليان والجوع والجدب في الصحراء، ليحتفظ بجمله الأبلق الذي يبادله مشاعر العشق والهيام فيما يمكن أن نسميه ملحمة «أوخيد وجمله الأبلق». لكن حكايات العار التي تعمر بها الصحراء تدفع البدوي وجمله الصحراوي النادر الى ذروة الامتحان التراجيدي فيقتل أوخيد الرجل الذي استغل علاقته الحميمة بالجمل ليسلبه زوجته وابنه لتنتهي رواية «التبر» الى مشهد الأضحية الذي

انتهت إليه سابقتها.

«قيدوا يديه ورجليه بالحبال. جاءوا بجملين شدوا اليد اليمنى والرجل اليمنى الى جمل، وشدوا الأخرى والرجل اليسرى الى الجمل الآخر.

صاح البدين:

- السوط! السوط!

احرقوا أجسام الجمال بألسنة السياط. قفز أحدهم نحو اليمين وقفز الآخر في الاتجاه المضاد. وجد نفسه في البرزخ. سقط من حافة البئر. في المسافة بين الفوهة والماء رأى الفردوس. زغردت الحوريات، وناحت الجنيات في جبل الحساونة و...

سمع صوتا:

- شيوخنا لن يصدقونا اذا لم نأتهم بدليل!

زحف الجسد الممزق الدامي ، زحفت الأشلاء. اجتث الجمل الأيمن، الجمل الأقوى، فخذ أوخيد اليمنى، وذراعه اليمنى. انتزعنا من المنبت، وبرغم البدن الممزق رفع أوخيد رأسه مستعينا بصدره ويده اليسرى.

أقبل البدين وفي يده لمع سيف ، طلب مساعدة أحدهم ، والتفت صوب الجبل، وشرع يتقيأ بصوت عال. جاء آخر، وأمسك بالرأس الحاسر. طار السيف في الفضاء، واغتسل بماء السماء.. بأشعة الشمس القاسية، ونزل على الرقبة..

انشطرت الظلمة بالقبس المفاجيء . ضربت بيت الظلمات زلزال. انهار الجدار الفظيع بضربة سيف النور، فتبدى الكائن الخفي. ولكن.. بعد فوات الأوان لأنه لن يستطيع أبدا أن يحدث بما رأى» (ص ١٥٩).

تقوم هذه الرواية مثلها مثل الرواية السابقة على تثبيت الاقتباسات في مفتتح الفصول لاضاءة عالمها الداخلي، وفي الاقتباس من ابن فضل الله العمري في كتابه «مملكة مالي وما معها» يهيء الكاتب قارئه للحكاية ، حكاية «التبر والانسان والجمل الأبلق» التي تتحول من خلال اضاءة الاقتباس لها الى امثولة ، ان الكوني ينسج من العلاقة بين أوخيد وجمله الأبلق حكاية العشق الخالص والتحلل من كل وهق الدنيا وأطماعها. من هنا يبدو عنوان الرواية خادعا مضللا من هذه الرواية. انه يصرف نظر القارئ عن جوهر الحكاية ، وان كان يهيئه للمشهد الأخير في العمل حيث تقود حفنة التبر التي تلقاها أوخيد من سالب زوجته وابنه الرجلين الى حتفيهما وتنتهي الرواية تراجيدية يمثل فيها الانسان بجسد الانسان ويتحد الجسد الممثل به بالأبدية الخاصة.

لكن اذا كان الاقتباس السابق مضللا للقاريء عن جوهر الرسالة التي يحملها العمل ، فان الاقتباس من سوفوكليس (الآلهة لا تغفر الحنث بالوعد) يهيء القاريء لتقبل هذه التراجيديا الصحراوية التي تشبه في احداثها واحدة من تراجيديا سوفوكليس نفسه حيث يكون الانسان منذورا لمصيره المأساوي ، وكل ما يفعله الكاتب هو أنه يؤخر انكشاف هذا المصير الى الصفحات الأخيرة من العمل. ويلعب الحنث بالنذر في سياق هذه الرواية، كما لعب في الرواية السابقة، دور المشدد على المصير التراجيدي للبطل . لقد نذر أوخيد للآلهة تانيت أن يذبح جملا سمينا اذا شفي جمله الأبلق من الجرب. ولما شفي الجمل لم يفعل، مما يمهد لموته ايفاء بالنذر وذلك على هيئة أضحية يمثل بها بعد أن تربط بين جملين يركض كل منهما في اتجاه يعاكس صاحبه.

اضافة الى الاقتباس الذي ينبه القاريء الى طبيعة الحدث الروائي ويهيئه لاستقبال هذا الحدث يستعين الكوني بوصف رسوم فنان ما قبل التاريخ على حجارة الصحراء لكي يوتر الحدث وينبه القاريء الى النهاية المأساوية الصارخة للبطل. أن وصف الرسم هو بمثابة انذار بما سيحدث في نهاية الأمر.

يصور الرسم مشهد مجموعة من الرعاة يطاردون ودانا، وهم يمسكون بالرماح ويلوحون بالقوس. ولا توحي المسافة التي تفصل الصيادين عن الودان بأنه سينجو برغم وجود الجبل في نهاية الطريق، والذي يعد الأمل الوحيد للودان لكي يصل بر النجاة. ويصور الرسم الودان وهو يضاعف من عدوه لكي يصل الجبل فيما يضاعف الصيادون ركضهم خلفه ويدققون في تصويب النبال والرماح نحوه. (ص ١٤٩).

ان أوخيد يتيقن أن الودان لن ينجو، برغم انفتاح المشهد على الجبل وعدم اصابة الصيادين له. انه يعكس يقينه بعدم نجاة الودان على مصيره الشخصي ، ويدهش عندما يظهر الودان فجأة أمام مخبئه ويؤخر موته. انه ينقذه فيموت بدلا منه. لكن مصير أوخيد كان قد تقرر منذ البداية، ولا شيء يمكن أن يلغي هذا المصير لأن ابراهيم الكوني يؤسس عمله الروائي ضمن شروط التراجيديا اليونانية حيث لا يؤدي تبدل سير الأحداث الى تغير في المصير المأساوي الذي تنتهي اليه الشخصية.

لعل الحكمة التي يتوخاها الكاتب ، من تمسكه بشروط التراجيديا اليونانية ، هي الاجابة عن سؤال الطبيعة الانسانية، عن العلاقة بين الخير والشر، ان الجوع والجدب واستمرار الحرب هي مجرد شروط توضع للكشف عن الجبلة الانسانية ، وليس أوخيد في علاقته بجمله الأبلق سوى كاشف عن هذه الجبلة. لقد قصد الكاتب، من تقديم شخصية أوخيد، أن يوضح مدى التناقض بين المثال والحقيقة الصارخة لكي يبرهن على نظريته في خراب الطبيعة الانسانية . ونحن نعثر في معظم عمله الروائي على تعليقات حول الطبيعة الشريرة للبشر ووجوب الانقطاع عن عالمهم والاعتصام بالخلاء بعيدا عن مكائد البشر وأطماعهم وحبهم للمال. ولعل تفضيل أوخيد جمله الأبلق على زوجته وابنه يعكس خروجه المدوي من عالم البشر وقطيعته التامة معهم. لكن الحكم عليه بالموت جاء نتيجة عدم ايفائه بنذره، لا بسبب تخليه عن زوجته وابنه وذهابه الى جوف الصحراء لينقطع عن الناس ويعيش وحيدا برفقة جمله.

تمثل ثنائية ابراهيم الكوني الروائية التي تدور حول علاقة انسان بحيوان تجلية رمزية لعالم الصحراء، للفضاء المفتوح على الأفق والمجهول. وكما لاحظنا من خلال كلامنا السابق على الروايتين فإن علاقة الشخصيتين البشريتين مع الحيوان، في صفائها الخالص المدهش وجذورها الضاربة في الطبيعة الخيرة للموجودات، هي بمثابة تعبير بالرمز عن جوهر التجربة الانسانية ، حيث يعمل المسرح الصحراوي الفقير، بندرته وعناصره القليلة ومحدودية ما يخاض الصراع من أجله، على الكشف بصورة مدوية عن جوهر الطبائع البشرية، وعن تعالق الأساطير والخرافات والموجودات الوثنية الصحراوية التي تدخل في نسيج حياة أهل الصحراء. وكما يقول الراوي في «التبر» فإن: «الصحراء وحدها تغسل الروح. تتطهر . تخلو. تتفرغ، تتفضى . فيسهل أن تنطلق لتتحد بالخلاء الأبدي. بالأفق . بالفضاء المؤدي الى مكان خارج الأفق وخارج الفضاء بالدنيا الأخرى. بالآخرة . نعم بالآخرة . هنا فقط، في السهول الممتدة . في المتاهة العارية . حيث تلتقي الأطراف الثلاثة : العراء ، الأفق ، الفضاء لتنسج الفلك الذي يسبح ليتصل بالأبدية بالآخرة». (ص ١٢٧).

---

١ - ابراهيم الكوني ، نزيف الحجر، رياض الريس للكتب والنشر، لندن تشرين أول / أكتوبر ١٩٩٠.

٢ - ابراهيم الكوني ، التبر ، رياض الريس للكتب والنشر لندن، أيلول / سبتمبر ١٩٩٠.

قــراءة في ترجمة بول بولز إلى العربية

محمد جدير *

تعددت تعاريف« الترجمة» بتعدد المقاربات اللسانية وغير اللسانية (علم الترجمة، أدب مقارن..) ويقابل تعدد التعاريف هذا اتفاق شبه تام حول ضرورة الترجمة وأهميتها في تخصيب الآداب والفكر وقد لعبت الترجمة دورا مركزيا في تأصيل كثير من الأجناس في الأدب العربي خلال هذا القرن.

وقد أصدرت دار الفنك ترجمة لمجموعة قصصية تحت عنوان «صديق العالم» نقلها الى العربية عبدالعزيز جدير وتضم تسع قصص منتقاة من مجموع قصص الكاتب الامريكي بول بولز (Paul Bowles) (١).

وسنركز في قراءتنا لترجمة هذه القصص من الانجليزية الى العربية على ما توفره لسانيات الخطاب من أواليات لمقاربة انسجام النصوص على اختلاف نوعياتها. سواء تعلق الأمر بنص سردي أو حجاجي أو حواري. وسوف نسعى الى فحص مدى احترام ومراعاة النص المترجم للتناسق و(الانسجام) الذي يعرفه النص الأصل وذلك من خلال تفحص ما تسخره اللغة العربية من وسائل لغوية لضمان استمرارية المحور (Topic) (٢) ووحدة الخطاب مقارنة بما توفره اللغة الانجليزية من وسائل، علما بأن ما تستخدمه اللغات الطبيعية على اختلاف أنواعها من أواليات (معجمية وصرفية وتركيبية) تحكمه مبادئ عامة وكونية (انظر كيفون ١٩٨٣و١٩٨٩) ولعل مقارنتنا للنص المترجم بالنص الأصلي من هذه الزاوية الوظيفية تلزمنا - أولا - استجلاء خصوصية الكتابة عند بول بولز وتمحيص مدى توفق المترجم في خلق نص عربي متناسق ومواز للنص الانجليزي. ولدعم ما نتغياه سنعمل على احصاء تواتر (Frequenay) الأواليات اللغوية (الضمائر، أسماء الأعلام، أفعال الانجاز، أفعال الحواس...) التي سنرصدها وسندرس وظيفتها الخطابية في كلا النصين. للاشارة فإننا قبل التعرض لمدى توفق «صديق العالم» كترجمة (القسم ٢) سنحاول أولا (القسم ١) ابراز مجموع الدواعي (الذاتية والموضوعية) التي كانت وراء اختيار القصص التسع وهي في مجملها الدواعي التي تحث المترجم العربي عامة والمغربي خاصة على ترجمة بول بولز الكاتب الامريكي الذي كرس أدبه لمعالجة قضايا ذات خصوصية مغربية وكونية.

١ - من دواعي اختيار القصص المترجمة

قد يكون لاختيار نصوص هذه المجموعة القصصية دون غيرها داع لترجمتها وقد لا يكون، لما سئل المترجم في هذا الباب أجاب: «إنها قصص تتخذ من المغرب موضوعا لها». لعل جوابا من هذا القبيل يبدو غير كاف سيما وأن هناك ما يربو على عشرات القصص القصيرة التي تخص المغرب لم تترجم بعد. كما أن هذا العمل يعد خطوة أولى ضمن مشروع طموح يسعى الى نقل كل ابداع بول بولز الخاص بالمغرب الى اللغة العربية.

لقد استمر ابداع بول بولز أكثر من نصف قرن كتب خلاله الرواية والقصة القصيرة كما قرض الشعر فترجمت أعماله الى جل لغات العالم باستثناء لغة الضاد وذلك بالرغم من أن مادة هذا الابداع فضاء وموضوعات تنتمي الى عالم هذه اللغة ولعل في نقل أدب بول بولز الى اللغة العربية نقلا لوجهة نظر صاحبه، وجهة نظر خارجية غربية أمريكية تتميز بنوع من الخصوصية.

إن الصورة الناجمة عن وجهة النظر هذه تظل عرضة لكثير من التشويه والتحريف طالما إنه يستعصي على فئة عريضة من المتلقين (العرب - المغاربيين) الاطلاع على النصوص في أصلها. من هنا تستقي عملية الترجمة ورودها اذ تعمل على تقويم المغالطات بوضع النصوص البولزية أمام القارئ العربي بلغته الام، ومن ثمة أمكنه ان يستخلص من دون وسيط الصورة التي يقدمها عنه بولز للغرب الذي يشكل متلقيه الأصلي بامتياز. وفي ذلك انصاف لهذا الكاتب الذي فضل المغرب عن غيره كفضاء للاقامة والابداع ولعل في عنونة المجموعة بـ(بولز صديق العالم) اختيارا لا يخلو من ايحاء.

تضاف الى هذا القيمة الحضارية والتاريخية التي تقدمها النصوص المترجمة كمتن يسعى الى أن يكون تمثيليا. فبعضها («هيك هاربر»، «الزوج»، «المسرح»...) يؤرخ لتواجد النصارى بلغة المغاربة بالمغرب أيام كانت مدينة طنجة منطقة دولية، ويؤرخ لطبيعة العلاقة التي تربطهم بالمغاربة (علاقة أسياد/ خدم). نقرأ مثلا في قصة «المسرح»:

١ - لقد عمل (عبدالكريم) عند باتريسيا أكثر من سنة ونصف السنة، ولم يحدث أي مشكل شائك بينهما. وإذا كانت أحيانا تبدي بعض المآخذ، فإن ذلك يعتبر أمرا طبيعيا لا مفر منه، لأن النصارى يجدون دائما أسبابا لنقد عمل المسلمين وهو قد اعتاد على ذلك. وبهذه المناسبات، فبالرغم من أنها تقابله بقسوة، كما لو كان طفلا، فإنها كانت تبدي ملاحظتها بصوت أكثر رخامة من أصوات أغلب النصارى (ص ٣٦،٣٥).

٢ - كانت مهمة عبدالكريم تنحصر في ثلاثة أصناف مختلفة من العمل، كان عليه أن يقطع مسافة ميلين الى سوق المدينة يشتري طعام اليوم ويعود به الى المنزل وكان يعتني بالحديقة بعد الظهر، ويعمل كحارس في الليل (ص. ٣٧).

وتوثق بعض هذه القصص التحول الذي كان يعرفه المغرب على أكثر من مستوى: المستوى الجغرافي العمراني مستوى التقاليد والعادات.

٣ - لقد تم بناء البيت الصغير منذ ستين أو أربعين سنة خلت على الطريق الرئيسية بقرية كانت توجد على بعد عدة أميال خارج المدينة، لكن المدينة زحفت الآن على كل الأطراف (البيت الصغير ٦٩).

٤ - هنا في هذا المكان كانت للاعيشة تحب أن تجلس، وتجري أصابع يدها على عقد مسبحتها في الوقت الذي كانت تفكر فيه كيف تغيرت حياتها كثيرا منذ أن جاء بها ولدها الى المدينة لتقيم معه (ص٦٩).

٥ - «أما بالنسبة لفطومة فقد أصبحت عصبية وقلقة منذ اليوم الذي انتقلت فيه للاعيشة للاقامة معها، كانت العجوز مدققة فيما يخص الطعام، وترى عيوبا في طريقة إدارة فطومة للبيت. فقد كانت للاعيشة تراقب دائما عن كثب كل ما تقوم به الشابة، وبعد ذلك تحرك رأسها قائلة:

- لم نكن نقوم أيام شبابي بالعمل على هذه الطريقة في حياة مولاي يوسف... (ص ٧٠، ٧١).

كما تحاول القصص المضمنة في هذه المجموعة أن ترصد ما أشير إليه من خلال التضاد الذي تعكسه، فالتضاد قائم بين الأجيال (صراع الأجيال).

٦ - ومنذ أن انتقلت العجوز للاقامة معها حاولت فطومة اقناعها بأن تتخل عن حايكها وتلبس جلبابا مثل باقي نساء المدينة، ولكن للا عيشة ظلت تستنكر بقوة ارتداء النساء للجلابيب قائلة:

- إن مولاي يوسف كان سيمنع بالتأكيد هذه العادة السيئة. بالنسبة لفطومة فالحايك شعار أصلها الريفي، وفوق كل ذلك، فهي لا تريد أن يعتبرها الناس شابة من القرية (ص ٧٢،٧١).

* أستاذ جامعي من المغرب.

وبين الطب والشعوذة و(البركة):

٧ - كانت لـلاعيشة علي علم أن ورما لحميا ينمـو علي ظهرها منذ مدة طويلة... إنه ليس أمرا سهلا اقناعها بزيارة الطبيب... خلال الأيام التي سبقت دخـولها الى المستشفى قلقت العجوز، فقد سمعت أن المخدر شيء مروع، فخافت من أنها ستظل تنزف حتى تموت، وحاولـت أن توضح أنها ليست لها ثقـة بأدوية النصارى (البيت الصغير :٧٢).

٨ - ولما عادت الى المنزل أخذت صرة التراب، لأنها كانت تعلم أن مومن يستهجـن الطب التقليدي المغربي. فقد كـانت اعترافاتها عليه عنيفة الى درجـة جعلتها تظن أنه يخشـاه كما تخشى هي دخول المستشفى الذي يعمل به (الحجاب الفارغ ١٣١).

٩ - حبيبة ألا يمكنك القيام بذلك! لقد كان الناس يتداوون بهذه الطريقة منذ مئة عام.

لم تضطرب حبيبـة، فقد كانـت تعلم أنه يعتبر حبـات الدواء والحقن المستعملة من لدن النصارى أفضـل من بركة الأولياء (ص ١٣٢).

وبين الأديان (النصراني / المسلم واليهودي / المسلم).

١٠ - إن سلاّم لا يضع ثقته الكاملـة في اليهود أيضا. لكنه كان يحبُ أن يعيش بينهـم لأنهم لا يعيرونه اهتمامـا... (صديـق العالم: ١٣٧).

١١ - فاليهود ليسوا ـ ودين ولا خصوما (ص ١٣٩)

١٢ - كان الأطفـال الصغار يقضـون نهارهم في اللعـب هنا. عنـدمـا يكـون مستعجلا يحرص على ألا يـدوسهـم وهـم يخوضـون في البرك الصغيرة التي تـوجد أمـام كل الأبـواب ويملؤهـا غسول الصحـون. لو كـانوا أطفـالا مسلمين لكان تحدث اليهم. لكـن بما أنهم يهود فهو لا يعتبرهـم بأيـة حال اطفالا بل هـم مجرد حواجز في طريقه كالصبـار الذي ينبغي تخطيه بحذر لأنه ليس هناك طريق آخر لتفاديه (ص ١٣٨).

٢ - الى أي مـدى توفقـت مجمـوع «صديق العالم» كترجمة؟

إذا جاز لنا أن نتحدث عن درجة معينـة من التوفيق في نقل هذه القصص القصيرة من الانجليـزية الى العربية فـإن ذلك يمكن ايعازه بـالدرجة الأولى الى المام المترجم بمجمـوع الخصائص التي تميز الكتـابة لدى بول بـولز والتي تعكس مـوضوعيته وحياده، بـالاضافـة الى بعض العـوامل التـي يمكن نعتهـا بالخارجية والتي لا تخلو من أهمية لانجاز ترجمة موفقة .

٢ - ١ - خصوصية الكتابة عند بولز.

تعكس موضوعيـة بولز مجموعة من الأواليـات اللغوية التي تضمن استمرارية المحور *(Topic)* ووحدة الخطاب كالضمائر وأسماء الأعلام وأفعال الانجاز...

أ - الضمائر:

توحي المعطيات بأن الكاتب السارد يغالي في استعمال الضمائر وقد يحتفظ بها حتى في حال تغيير «مركز الحديث» (Universe of discourse) ولو كانـت هذه العملية على بعد مسافـة إحالية طويلة شرط ألا يؤدي ذلك الى لبـس مرجعي معين نقرأ مثلا في قصة «الخلق».

١٣ - عطس علي وهـو مضطجع على حصيرة.. استمـع لحظة لدوي الرعد المتقطع والبعيد هناك فوق الجبل.. وبعد أن لاحظ أنه لا يمكن أن ينام قبل قدوم الليل، جلس

(.. كان البصر يتيه عن الطريق الحمراء الملتوية..)

كان الزوار ينعتون هذا المشهد عادة بالمشهد العظيم..

(قطعة سردية طويلة حول المشهد).

وكان عديد من العربات والسيارات تحج أيام الآحاد الى هناك، فتظل المقهى ممتلئة طيلة النهار. كـان أخوه صاحب المقهى... (ص ٤٧،٤٨).

١٤ - استدار الى الجدار الذي يكسوه حصير ثم تمدد، إن أخاه والمهدي يشربـان البيرة، إنه متأكـد من ذلـك، لأن صوتيهما ينخفضـان عندمـا يسمع أي صـوت خارج الحجـرة، إنهما يحتاجان الى اخفاء كأسيهما بسرعة إذا ما اقترب أحد «من الباب وهكذا كـانا يـرهفان السمع وهما يتحـدثان، إن هـذا التكتم الصبيـاني يثير اشمئزازه.، بصـق على الأرض قرب رجليـه وطفق يمـرر أصبع قدمـه الحافية على كتلة البصـاق البيضاء الصغيرة.

(يقصف الرعد بجبال الجنوب كان قصفه أقل دويا لكنه أطول مدة من السابق.

لم يحن بعد وقت المطر خلال هذا الموسم (...))

ظل جـالسا زمنا دون أن يتحـرك وعيناه تحدقـان الى صورة السلطان المؤطرة والمعلقة على الجدار المقابل له (ص ٤٨، ٤٩).

كما يظهر من خلال هذين النصين فإن تمسك الكاتب / السارد بـاستعمال الضمائر للمحـافظـة على استمـراريـة المحـور واستعادته في حالة تقطعه يمكن تفسيره كما يلي:

- كـون الضمائر (الشخصية) بخـلاف الاسماء والنعـوت، تضمن للكاتـب درجة عليا من الحياد وعدم التـدخل في العالم المروي.

- كون النصـوص الدخيلة (وصـف ...) هي نتيجـة لاحدى حواس الشخصية التي ينتج مـن خلالها أو بمساعدتها النص السردي [٤]. وبعبارة أخـرى، إن كون هذه النصـوص تعد ناجمة عن سمع (استمـع، صوتيهما...) أو بصر (كان البصر، وعيناه تحدقان...) الشخصية ـ المحور الأساس يشفع للكاتب اعتماده للضمائر كوسيلة مثلى لضمان وحدة النص [٥].

ب - أسماء الأعلام:

وعيا منه بأهمية تواتر (frequence) الضمائر وتوزيعها داخل النصوص البولزية مقارنـة بأسماء الاعلام، فإن المترجم كما الكاتب، لا يلجـأ الى هذ الضرب من العبارات المحيلـة (الاحالة التعيينية identifying reference) [٦] إلا في حـالات خاصـة أهمها حماية شفافية النص من كل لبس. ففي قصة المسرح قمنا بإحصـاء نسبة تواتـر اسم العلم علي في كـلا النصين، النص الانجليزي والنص العربي فلاحظنا انه يتردد في كليهما ٢٤ مرة ويرد في المقامات التالية:

١ - يستعمل عند ادخال المحور لأول مرة في النص:

١٥ - كان عبدالكريم يقول لاصدقائه.. (المسرح: ٣٥).

٢ - يعمـد الكـاتب أيضـا الى استعمال أسماء الأعـلام حينما تصبح الضمائر عاجزة عن رفع كـل لبس إحالي محتمل وذلك عند توارد (co-occurence) محورين فأكثر:

١٦ - وبعد انصراف الزبناء ظل أخوه بالخارج. اقترب علي من الباب في صمت. فـرآه واقفا قرب حاجـز السقف... (الخلف: ٥٠).

١٧ - أصبح الـرعد الآن يدوي، فـوق الجبال القريبـة. تقدم أخوه نحـو الباب، فتنحى علي جانبـا ليفسح له الطـريق (ص ٥٠).

١٨ - قال له أخوه: «سوف نغلـق الآن» ثم نادى الصبي الذي شرع بنقل الكراسي والطـاولات الى غرفة حيث يتـم تكديسها. جلس علي وأخوه على الحشية وتثاءبا... (ص ٥٠ - ٥١).

٣ - عند استعـادة المحور ــ الأساس (علي مثـلا) بعد قطعـة سردية تتعلق بأحـد المحاور الثانوية يلجأ الكـاتب السارد الى استعمال اسم علم:

١٩ - من جهة أخرى كان أخوه عنـدما يعبر حي مولاي عبدالله ... (نص طويل حول أخ علي وكنزه).

كان علي يعرف كـل شيء تقريبا عن حياة أخيـه وعن كنزة... (الخلف: ٥٢).

٤ - في الاتجاه نفسه تمثل العـودة الى علي أي استعادة المحور الأساس، تقنيـة ينهجها الكاتـب السارد. بهدف تطويـر نصه (progression)، إذ عند نهاية كل حـوار (أو مشهد) تتـابعه الشخصية المركزيـة يعود السارد الى علي «ليحتمي» بـه كأداة لتحريك السرد:

٢٠ - مثلا عنـد نهاية كـل جزء مـن الحوار الدائر بين أخيـه والغريب والذي يتابعه علي خلسة نقرأ.

أ - حاول علي أن ينظر من خـلال الفجوات ليرى أي صنف من الرجال هذا الذي يملك كل هذه الشجاعة... (ص ٥٣).

ب - سمع علي صوت قنينة تفتح ثم صوت سدادتها وهي تقع على العتبة الحجرية (ص ٥٤).

ج - وبعد ذلك سمع علي أخاه يقول بخجل (ص ٥٦).

د - أمعن علي النظر وهـو يجهد نفسه ليتابع حـركات شفتي أخيه (ص ٥٧).

ج - أفعال الانجاز:

ولأن أفعال القـول قد تعكـس موقف الكـاتب / السـارد من الفحوى القضوي، ولأن هـذا الموقف قد يشكل أداة حجـاجية تسعى الى اقنـاع القارىء وجعلـه يتبنى وجهـة نظر ممـاثلة لوجهـة نظر الكاتب فـإننا نلاحـظ أن بولز (وهو أمـر يلمس بوضوح أثناء قراءة الترجمة):

١ - يغيب جهـد المستطاع المحمولات الفعلية التي مـن قبيل (يدعـي، يعترف، يزعـم...) والتي تبطـن موقفـا معينا إزاء الشخوص،

٢ - قد يستغنـي تماما عن أفعـال القول بحيـث يكون الحوار

عبارة عن متوالية من الردود أو الاجابات (جمل أو أشباه جمل استفهاميـة تعجبية ، اثباتية...) تخلـو من أية إشـارة الى هذا الضرب من الأفعال كما يتجلى ذلك في النص التالي:

٢٠ - وكم من الوقت ينيمك القرص الواحد؟

- الليل بطوله.
- وإذا مسك أحد فهل تستيقظ؟
- نعم بطبيعة الحال.
- وإذا تناولت منها أربعة أو خمسة؟
- أوه، رويدك!، يمكنك أن تـركب حصانا وتدوسنـي فلا أعلم بذلك إنها كمية كبيرة جدا (الخلف : ٥٥).

٣ - يلجأ الى أكثر أفعـال القول حيادا وموضوعيـة وهو فعل «قال» (to say). فمثلا لو قمنا بعمليـة احصاء لمجموع أفعال القول للاحظنا أن فعل قـال يتردد في قصة «الخلف» ١٨ مرة في مقابل فعل صاح الذي يرد ٣ مرات وفعل سأل مرتين والافعال نادى ، صرخ ، اقترح، وقـاطع، مرة واحدة. وفي قصـة «البيت الصغير» يتردد فعل قال ٢٦ مرة وفعل سأل ٣ مرات في حين لا يرد فعلا دمدم وصرخ إلا مرة واحـدة. ونفس الملاحظة يمكن تسجيلها بصدد القصة المعنونة بـ«صديق العالم» حيث يلاحظ أن حضور فعـل قال (٤١ مرة) يتجـاوز بكثير ما يـورده من أفعال انجازية (صاح ٦مرات ، رد مرتين، صرخ وسأل ونادى وفكر وخاطب مرة واحدة).

للاشارة فإن المحمولات التي تـورد فعل قال تشكل على الرغم من تواترها المتدني its less frequency بدائل (variants) لهذا المحمول في حياد وعدم تضمنه لأي موقف من المحتوى الدلالي.

وتبرز النصوص المترجمة تـريث المترجم وحرصـه على اقتناء أفعال القول بعنـاية إدراكا منه لاهميتها ولأهميـة الدور الذي يسنده لها بولز للمحافظة على موضوعيته .

٤ - يوظف الكاتب أفعال القول توظيفا جديدا، إذ يختفي خلف أصحابها كي ينسب اليهم ما يقوله كسارد. ففي «المسرح» مثلا نقرأ : كان عبـدالكريم يقول ..» (ص ٣٥)، وكما يـؤكد ذلك عبـدالكريـم لأصـدقـائه» (ص ٣٦)، وكان يقـول إنها ....» و«فقضى عبدالكريم إن الوالدة ....» (ص٣٧)..

(وللإشارة فإن بولز يستعمل أفعال الحواس للغرض نفسه).

٥ - يوظف أفعال القول أيضا تـوظيفا لتنامل مجموع الأفعال التي تتضمنها قصة «بوعياد والمال»:

٢١ - قال بوعياد.... توقف الكولـونيل وسأله .. أجاب بوعياد ... وفكرا معا أنها ستكون فكرة جيـدة... قال لهما الكولونيل .. وأخيرا علما .. واقتنعـا ... قصـد الشـاوني وقـال لـه ... رد الشاوني .. قال بـوعياد .. تحدث الى بوعياد . حكـى له... قال الرجل .. سألوه مرات... حاول أن يحدثهم .. يعرض قضيته .. طلب منه .. نصحه.. . تعلمه... مرددا... أطلع الشاوني ـ قال له ... فكرت .. الزم.

توحي هـذه الأفعال ـ المعطيات بـأن بولز يظل محايـدا أثناء السرد ، فالقصـة لديه يسردهـا أبطالها إذ يشتركـون في حبك خيوطهـا وذلك بتضافـر سرودهم وتـواليها ويكتفي بـولز بتـوزيع الأدوار وتـرتيبهـا حتى يكتسـب النـص اتساقـه وانسجامه.

د - شرح المدلول:

وسيلة أخرى وليست الأخيرة يسخرهـا بولز بقوة لانها تمكنه من عـدم التدخـل في عالمه الحكـي وتتجلى في اللجوء الى شرح مـدلولات الـوقائع (جمع واقعـة) (State of Affairs) بدل استعمال المحمول الفعلي الذي يقابلها بدقة في اللغة الانجليزية .

نقرأ مثلا في قصة «الزوج»:

٢٢ - أ - كانت المرأة أيضا خبيرة في نقـل بعض الأشياء خارج منازل النصـارى دون أن يكون لهم علـم بذلـك (ص ٩٢) (= تسرق).

ب - فبعد أن رحلته زوجته خارج البيت (ص ٩٦) (= طردته).

ج - اقترب أكثر من الكيس فرأى شيئـا يلمع بداخله ، ودون أن يطيل النظر أخذه وأخفاه تحت جلبابه (ص ٩٣) (=سرق).

د - فقد أفلحت في أن تحتاز قبل ثلاثـة أيام شالا هائلا وناعما من الكاشمير، وذلك بعد عـدة أشهر من التخطيط (ص . ١٠١) (=سرقت).

٢ - ٢ عوامل أخرى:

هذه العوامل يمكن تلخيصها في ثلاثة عناصر أساسية أولها:

- اشتغال المترجـم على نصوص بـولز وتحضيره لـرسالـة جامعيـة موضـوعها «صورة المغـربي في أعمال بول بـولز» وثانيها:
- علاقة المترجم بالكاتب بولز والتي تعود الى ما يقارب العقدين ولعل هذا النوع من العلاقات يسهل عملية الترجمة نظرا للحوار المفتوح بين الطرفين : المترجم والمترجم له وقد أسهم هذا النوع من العلاقـات في نجاح ترجمات كلود نتـالي توما... (Claude Nathalie Thoma) لنصوص بولز من الانجليزية الى الفرنسية.
- كون المترجـم مغربي الجنسية (ابـن البلد) . وهذا العـامل يسهل فهـم نصوص تتخـذ من المغـرب مادتها (شخـوصا وتيمات ...) ونذكر هنا أن احـدى مترجمات نصوص بولز الى اللغة الفرنسية قـد وضعت كلمة "cochon" (خنزير) كمقـابل للكلمة الانجليـزية "sheep" (كبش) ، بينما وضعـت مترجمة أخرى كلمة "perroquet" (ببغاء) كمقابل لكلمة "cock" (ديك) الانجليزيـة وذلك في محاولـة ترجمتهـا لروايـة "Spider's House"(بيـت العنكبوت) الى اللغـة الفرنسيـة وهي تـرجمة أعترض على صدورهـا لأنها امتلأت بأخطـاء من قبيـل المثال المشار إليـه أعلاه. ممـا يؤكـد وجوب المام المترجـم بثقافـة وحضارة النص المترجم.

هوامش النص:

١ - يعتبر بول بولـز (٨٧ سنة) أحد كبار المبدعين الامـريكيين الأحياء. بدأ حياتـه مؤلفا موسيقيـا حيث كتب مـوسيقى الباليه والموسيقـى المواكبة للمسرحيات والأفلام. كتب أيضا الرواية (خمس روايات) والقصة القصيرة (حوالي ٨٠ قصة) والشعر (ديوانين) ومارس الترجمة من الدارجة المغربية والأسبانية والفرنسية والانجليزية (أكثر من عشرين كتابا). وهو بالاضافة الى كل هـذا رحالة جـاب أغلب بلاد العالم وكتـب عنه . وهو يقيـم بطنجة (المغرب الاقصى) منذ نهاية الحرب العالمية الثانية.

٢ - المحور وظيفـة تداولية تسند الى المكـون الذي يحمل معلومـة مشتركة ويشكل محط الحديث. ويعرف ديك (١٩٨٩: ٢٦٧) «محور الخطاب» كالتالي (نقصد بـ«محور الخطاب» تلك الذوات التي يسنـد إليها خطاب ما معلومات ما).

٣ - من حوار إذاعي أجرته محطة إذاعة طنجة الدولية مع المترجم إثر صدور المجموعة القصصية المترجمة «صديق العالم» في يونيو ١٩٩٧.

٤ - انظر لمزيد من التفاصيل حول وظيفة أفعال الحواس ودورها في انسجام النص واتساقه محمد جدير (قيد الطبع).

٥ - يذهب بولز في تأويله للاستعمال المكثف للضمائر الى رغبته في اقصاء كل مسافة بين الذوات يمكن أن يخلقها ابدال للضمير بوسيلة لغوية أخرى (اسم علم...).

لما حاولـت كلود ناتـالي توما مترجمة بـولز الى الفرنسيـة استبدال الضمير (she) بـالاسم (مليكـة) لرفـع اللبس الاحـالي الذي يمكـن أن يحدث بين الضمائر الثلاث التي تتوارد في نفس الجملة: الضمير (she) الذي يحيل على مليكة والضمير (she) الذي يحيل على الفوطة والضمير (she) الذي يحيل على الدجاجة ، اعترض بولز قائلا : «إنك باستعمالك مليكة تضعين مسافة بين الشخص وما يقوم به من عمل وهـي مسافة غير موجودة في النص الأصلي» (انظر عبدالعزيز جدير «قيد الطبع»).

٦ - الاحالة مفهـوم تداولي وهي عملية تقوم بين المتكلم والمخـاطب . ويمكن للعبارة أن تكون محيلة إحالة بناء (constructive reference) أو إحالة تعيين (identifying reference) ونقول عن عبارة إنها محيلة احالة بناء حين يساعد المتكلم المخاطب على بناء الحال عليه، في حين تكون العبارة محيلة إحالـة تعيين حين يسعى المتكلم في تمكين المخـاطب من التعـرف على الذات الحال عليها والتـي يفترض انها معلومة متوافـرة لديه بناء على العـلاقات المقامية التي تربط المتخاطبين (انظر ديك ١٩٨٩ : ١٣٩).

قائمة المراجع :

Bowles , p. 1979, The collected stories of Paul Bowles 1939 - 1976 Santa Barbara : Black Sparrow.

Bowles , p. 1988, Unwelcome Words : Seven Stories , Bolinas, California: Tombouctu books.

Bowles, p. 1991. Midnight Mass and other stories,Published by Paladin : London.

Dick, s. 1989, Theory of Functional Grammar . Part 1: The Structure of The Clause, Dordrecht: Foris.

Givon, T. 1983, Topic Continuity in Discourse: a quantitative cross- linguistic study, Amsterdam: J. Benyamin.

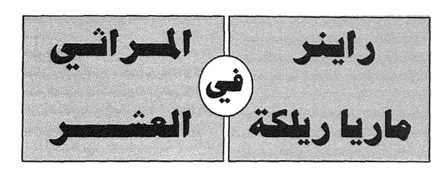
Givon, T. 1989, Mind, Code and Context Essayin Pragmatics, LEA, Hilts date New Jersey.

Jadir, A. (Forthcoming) , Avec Paul Bowles, la table ronde: Paris.

Jadir, M. 1996 "Fous et frogsession textuelle", in Approches du récit, Publications de la faculté des lettres, Mohammedia.

Jadir , M. (fothcoming) . "Verbes perception et cohésion textuelle", Proceedings from the 6th international conference on functional grammar.

بول بولـز ١٩٩٧ . صديق العالم . نشر الفنـك : الدار البيضاء ترجمة عبدالعزيز جدير.



راينر ماريا ريلكة في المراثي العشر

صباح الخراط زوين *

راينر ماريا ريلكة مازال يثير اهتمام الناشرين واهتمام المترجمين وهو أكثر الشعراء الألمان أو العالميين الذي مازالت تصدر له كل سنة طبعة جديدة من أعماله، لاسيما «مراثي دوينو» و«أغنيات الى أورفيوس» . يبقى إذن هذا الشاعر الألماني محور اجتذاب القراء حتى يومنا هذا والسبب طبعا هو العالم الكوني المثير والعميق الذي كتبه في قصائده. ان شاعرا بأهمية ريلكة لا يستطاع استيعابه في جيل واحد ولا في مكان محدود، فهو مشرع على الأسئلة الانسانية الكبيرة، وحامل كنز القلق الأعمق.

بصعوبة قصوى نجتاز قصائده في مراثيه العشر التي ترجمها الشاعر فؤاد رفقة بحساسية كبيرة، بصعوبة نقرأ دائما ريلكة وكأننا معه للمرة الأولى، ففي كل قراءة نعود ونكتشفه ثانية، وتبقى القراءة ناقصة، تبقى عسيرة، في كلام هين يصب ريلكة فكره الصعب ، في كلام سهل المنال يضع ريلكة أصعب الشعر. لوهلة يخال القاريء انه وجد الطريق الى عالم ريلكة، الا إنه سرعان ما يكتشف أن المعنى تعقد ثانية، انها كتابة الغموض في شفافية لا تضاهى، أو كتابة الكون والخلق والموت والحياة والانسان ومأساته في بضع ما تيسر له في مواد ، بضع مفردات يقبض عليها هو المسرع في قول الأشياء، وقال أساسها، ليهز كل نفس بشرية تواقة الى الحقيقة النهائية الأولى.

ان أهم ما طرحه ريلكة هو «الحضور» ! و«الحضور» عند هذا الشاعر ليس معلومة مستقاة في نظرية فلسفية ، انها شعور «حقيقي» وطبيعي بهذه الحالة الصاخبة والعنيفة والعميقة، يأتي في حدسه بنواة الكون، أي المخاض الأول ، البدئي البدائي. وفي هذا الشعور الأولي تتفرع لديه بقية المعاني الملازمة للمعنى الأساسي ومنها الصوفية اللادينية والخوف.

أول ما يلفتنا في القصائد وخصوصا في الأولى والثانية منها هو كثرة وجود الملائكة وكأن الشاعر أراد من خلالها ، كما اعتقد ، وبعيدا عن التفسيرات القيمة التي تارة تقول ان الملاك يدل على التناقضات التي تمزق الانسان، كما يدل على الكائن الذي يحول المرئي الى لامرئي، وتارة أخرى تقول أن الملاك هو صرخة الانسان الذي يبحث عن منقذ، اذن ، أعتقد أن الشاعر أراد في الملائكة أن تكون حالته المتصوفة وحالته البدائية معا. أيضا أراد أن تكون صلة الوصل بين الانسان الأرضي والانسان النقي، واذا أردنا اختراق معنى الملاك أكثر ، فنصل الى مفهوم الوجود السامي، الأبدي للانسان، هذا الذي نسميه حضورا في حالاتنا النقية النادرة والتي لا تتصف الا بكلمات قليلة. الملاك هو أعلى مراتب الوجود، هو ما يتوق إليه الشاعر انطلاقا من صرخة عميقة، هي صرخة الصخب الداخلي، صرخة الارتجاف والخوف، والصخب هو صورة القوة البدائية الخفية التي تدفع الشاعر الى الوجود الأول، التكوين الغرائزي الأول حيث «الحيوانات» التي مازال ريلكة يرى من خلالها ويحس بأحاسيسها، شرايين جسده صاعدة نحو روحه. وتمتزج لدى الشاعر كل التصورات الكونية التي تأتي اليه أو بالأحرى التي هي فيه ويشعر بها بالتوالي أو مختلطة ليوصل إلينا في صميمه الأصيل شعوره الغارق في أصل كل شيء.

ان البداية، البداية البديهية الأولى والنقية هي التي يتكلم بها ريلكة ، إن هذه البداية هي التي تحث الشاعر على هذا الصراخ الأولي «الحيوانات المتيقظة» ، هي التي جعلته يشعر بالحضور بقوة حيث رؤية الملائكة. الحضور هو الاحساس بامتلاء الوجود، بكماله، لما تلغى المسافة بين الانسان وما يتوق اليه، المسافة التي بين الحياة نحو الموت والموت نحو الوجود الدائم.

«اضمحل في وجوده الأقوى، لأن الجمال لا شيء سوى بداية الرعب الذي بالكاد نحتمله.. كل ملاك مرعب» ، هنا يشير ريلكة الى عملية التصوف التي تحصل أثر الشعور بالاضمحلال ، أي بالذوبان في الكل، والملاك هو رمز الكل ، أي رمز اتحاد العناصر والعودة الى النقاء ، الملاك هو رمز الامتلاء ، أي الحضور ، والامتلاء هو الاحساس بكلية الوجود، والانسان والملائكة متداخلون، فالواحد يذوب في الآخر، وما الذوبان ـ الاتحاد سوى الوصول الى الاضمحلال الصوفي ، التواري في أعمق أعماق الوجود، التواري من أجل الحضور.

لما دخل ريلكة مكان الحضور الكلي ، لما خرج من الضآلة، عرف الجمال وخاف، ارتعب. كان للرؤيا، أعني رؤية الملائكة، ان تبهر الشاعر بجمالها الخارق وان ترعبه لأن كل جمال يخيف لما يكون نابعا من العالم الأسمى ، في مرايا الكون الأصفى، حيث غياب الزمان والمكان واللانهاية، وكل هذه الأشياء تفوق مفهوم الانسان ما يجعله يرتعب . من هنا كان ملاك ريلكة مرعبا! الرؤيا جميلة ومخيفة اذن، والوجود الملائكي وجود يتوق إليه ريلكة لكنه لا يقوى عليه في الوقت ذاته «وهكذا اتماسك ، وابتلع النداء المغري للتنهدات القاتمة» انه نداء الانعتاق، أو نداء

★ شاعرة وناقدة من لبنان.

البحث عن المكان الآخر، عن الانسان الكامل، انه النداء نحو تخطي الذات للقاء الذات الأبدية لكن احتماله صعب لشدة جماله ـ رعبه، انه نداء الرغبة العميقة والملحة لكنه اغراء جحيمي حيث روم التخطي وحيث الخوف من هذا الانطلاق، «... وهذا لا يعني انك تحتمل صوت الله، فهذا غير ممكن...».

«أما حان الوقت، بحب، ان نتحرر من الحبيب ومرتجفين نصمد: كما السهم يصمد في الوتر مستجمعا ذاته في الانطلاق حتى يتخطى ذاته؟ لأن البقاء في لا مكان». السهم يرمز الى التطلع ـ التوجه نحو الأعلى، أو أيضا الى ما بعد المكان، أي اللا ـ مكان. وهو المطرح الأصعب من مطارح الرؤيا الشعرية والتصوف، انه المطرح الذي لا يوصف ولا يقال، لذا يسميه ريلكة اللا ـ مكان فهو غير زمني وغير أبدي! وفي هذا المكان الملائكي يرى الشاعر الوجود ـ البقاء، فيه يلقى الحضور الذي يعني البقاء كما أشار إليه ريلكة، لكن البقاء الذي لا علاقة له لا بالموت ولا بالحياة بل هو قائم خارج الخلق وخارج الصيرورة. ان الشعور بهذه الكلية يمنح ريلكة أحاسيس مختلفة وكثيرة في النشوة والغبطة والفرح المتفوق على كل الأفراح الأرضية. انه شعور ملائكي لا يستطيع أن يقوله سوى شعراء قلة، ويصير هذا الاحساس الجليل والفائض يخرج الى الورقة شذرات نور وضوء بين الكلمات المرتعشة. أقول مرتعشة فالارتجاف هنا من مصدرين، الأول هو الفرح والثاني هو الخوف من هذا الفرح، «مفاصل النور، ممرات، درجات، عروش، فضاءات من الوجود الجوهري، دروع من السعادة، هدير من الشعور العاصف المنتشي.. المرايا التي تعيد الى ملامحهم جمالهم الفائض عنهم». أبيات ريلكة هذه تدل بوضوح على طاقة الشاعر في الذهاب بعيدا في الرؤيا، الطاقة في اختراق الوجود العادي للوصول الى جوهر الوجود، الى ذروته، «فالنور» الذي يراه هو نور الجوهر، و«الفضاءات» ليست سوى التعبير عن السعادة العارمة، سوى الصورة عن حالة الفرح الكبير الذي يعتري الشاعر لدى ادراكه «الحضور» في جوهره و«العروش» هي تكملة لكل هذه المعاني، أو للمعنى الاساسي، وهي أيضا التعبير الانسب عن مرتبة الملائكة التي لا يليق بها إلا «الفضاءات» و«النور» و«السعادة» حيث «جمالهم الفائض عنهم». إذن الكل يكتمل في عالم من الجمال الأسمى الذي لا يوصف، والذي لكثرة كماله يصير فائضا. وهذا العالم الملائكي، عالم «الوجود الجوهري» هو أولا وآخرا مكان ـ فضاء الذات الجوهرية الذي أشار إليها ريلكة «بالمرايا».

المرايا بكلمة أخرى هي الوجود الكلي، الكامل، الذي لا يبدأ ولا ينتهي، هي الذات دون الآخر، أي الوجود بين الذات والذات فقط، هي الحضور التام الذي يتمرى في الذات وليس في الآخر والآخر ملغى هنا لأنه ينتمي الى العالم العادي. ولما يكون الوجود جوهريا والذات متحدة والآخر منعدما تبدأ لعبة المرايا حيث الانعكاس الذي يتراكم بين الذات والذات ولا يتناثر بين الذات والآخر يؤدي الى تراكم جمال الجوهر، والى فيضانه. الى هذا الجوهر يتوق ريلكة، بل به يشعر ويحدس، أو لنقل انه يراه، يلمحه، والمرثية هي صورة لهذه الرؤيا حيث وجود الشاعر جزء من الوجود الكلي. «وهل نحن في ملامحهم بالكاد ممتزجون..؟ هم لا يعون ذلك...» انها الرغبة الجامحة لدى الشاعر في أن يكون جزءا من ذلك الفضاء الملائكي، من مكان النور الأسمى، وكأنه يشعر بانتمائه الطبيعي الى ذلك الوجود لما يرى ملامحه وملامحهم في شبه مزيج لما يرى أيضا أنه على وشك الاتحاد لكنه مازال على العتبة وفي الوقت ذاته، يدرك الفرق بينه وبين الملائكة إذ هو يعي وجودهم وكمالهم، في حين هم لا يعون ذلك كما لا يعون وجود الشاعر. أما عدم وعيهم فنابع من كلية حضورهم والذات الجوهرية لا ترى ولا تشعر لأنها موجودة فقط موجودة، لا قبل ولا بعد. فمكانهم أزلي وأقول المكان لأن من يوجد في الجوهر يمتد حسب المكان اذ امتداد الزمان لا يحصل الا في الأماكن الضيقة، أي الأرض، حيث البداية والنهاية وبينهما الانسان العادي. «لأن المكان الذي تغطونه، أيها الأرقاء، لا يزول، لأنكم فيه تتحسسون الديمومة النقية». انه المكان الدائم، النقي، الذي يمنح الاحساس بالنشوة، والأخيرة هي التعبير الأقصى عن ملائكية الوجود، عن جوهره.

التوق نحو الأسمى، نحو الفضاء الجوهري لدى ريلكة لا يعني ميله الى التصوف فقط، ولا يعني، بشكل خاص، أن ريلكة شاعر زاهد وأثيري بل ريلكة هو الكائن الكوني، الشامل، انه الملائكة والغرائز، انه السماء والأرض، انه السكون والصخب، انه النشوة والقلق. ولما يتكلم على الملائكة وعلى الحضور، فهو يريد من خلالها الأصل، بداية العالم والأشياء، لذا فهو أبعد من عالم التصوف والزهد، انه الصوت الأولي، الكوني، النقي، انه صوت مخاض التكوين وصفائه في الوقت ذاته. «من قدر ان يقاوم وأن يمنع في داخله طوفان الأصل؟» «... تركها (الغابة البالغة القدم فيه) وخرج من جذوره الى بداية أولية عنيفة متخطيا بهذا ولادته الصغيرة». لا يأتي الاحساس بالوجود الجوهري دون أن يرافقه الصخب الداخلي. والصخب، أو «طوفان الأصل»، أو «بداية أولية عنيفة» كلها تدل على شيء جوهري واحد. انها تدل على هذه الرغبة العارمة التي غالبا ما تحدث زلزالا جوانيا مؤديا الى الرؤى والأحاسيس النقية، أي الأصيلة، العميقة.

ما احس به ريلكة في المراثي، أو ما رآه، هو بداية رحلته نحو الاتحاد الكوني بعد فترة الانفصال، وهي الفترة التي جعلته يستيقظ من السبات العادي لينطلق عبر طوفان الرغبة نحو الذات الكونية التي تلحم المخاض الأول بزمن الملائكة، «... عندئذ يتلاقى ما فصلناه دائما بوجودنا» طبعا الكلمة الأخيرة يقصد بها فترة السبات، الحياة العادية قبل يقظة «الحيوانات» و«الملائكة»!

نتوقف عند المرثيتين الأوليين، مكتفين بما تمكنا من تقديمه من التجربة الجوهرية التي مر بها ريلكة، تجربة الموت والحياة من أجل الوصول الى الأصل، الى الاتحاد، الى الذات الأولى.

---

* ريلكة في «مراثي دوينو».. ترجمة فؤاد رفقة.

السمات الأسلوبية في رواية (العمري)

عزازي علي عزازي *

لعل الميزة الوحيدة في ذلك التحول السبعيني في حياة أمتنا هو ما أفرزه من انتاج فني على صعيد الأنواع الأدبية، التي حاولت مقاومة الانهيار القومي العام، وطرحت رؤاها التصادمية مع الواقع، وطورت من أدواتها وأساليبها التقنية، واستدعت ما انطمر من موروث شعبي وتاريخي، ودخلت عوالم جديدة لم تدخلها من قبل، ولعل الرواية هي الأكثر تعبيرا - لما تتيحه من امكانيات متنوعة - عن ذلك التحول في الواقع وفي الكتابة.

فرواية الغربة سبعينية في زمانها، نفطية في مكانها، صحراوية في أفقها الجمالي، وهي في الوقت نفسه رواية سيرية وتاريخية، واقعها أسطوري أبطالها شعبيون، مثقفها متردد. مهزوم عاجز، مطارد، يستعين بالحكي على الشفاء من سموم السبعينات القاتلة، وتشكل المفارقة الساخرة قاسما مشتركا أسلوبيا لهذا النوع من الروايات، كما عند (منيف والكوني والفقيه وابراهيم عبدالمجيد وفتحي امبابي وأخيرا محمد العمري) في روايته (اهبطوا مصر).

وثمة نموذجان في الرواية المصرية - قبل العمري - دخلا منطقة الغربة (العربية/العربية) الأول نموذج فتحي امبابي في رواية (مراعي القتل) والذي فر أبطاله غربا الى ليبيا، والثاني ابراهيم عبدالمجيد في روايته (البلدة الأخرى) حيث كانت غربته في النفط الشرقي، مثلما عند العمري (اهبطوا مصر) لكن بطل (امبابي) الفلاح مقتول في الغربة وفي الوطن، أما بطلا عبدالمجيد والعمري فهما مثقفان واعيان للتناقض الدائر حولهما، وفي لحظة الذروة أو (العقدة) يفر البطلان الى مصر بالطائرة وهما ينشدان ..... «تحيا مصر.. أم الدنيا» .. على طريقة المثل القائل: «من رأى بلوة غيره هانت عليه بلوته».

ورواية العمري تحاول أن تصل — بالتناقض - الى حقيقة أن المشروع الستيني القومي هو الملاذ والحلم، وهو موقف يتشابه مع كثيرين من النخبة العربية التي كانت تنتقد - بحدة - التجربة الناصرية، لكنهم بعد أن جربوا البدائل والمشاريع المضادة، عاد الحلم القومي يتوهج أكثر في مواقفهم وكتاباتهم، وابداعات الرواية عموما.

لكن المشكلة في رواية (اهبطوا مصر) أن البطل السارد لم يتخل عن (ماسبقاته) الجاهزة قبل الولوج الى تجربة الغربة، أي أنه واع تماما بالتناقض قبل رؤيته على الطبيعة، وموقفه معروف تماما قبل السفر، فليس ثمة صدمة أو دهشة، لأن قدرات بطله المثقف التحليلية، وتفوقه المهني، حالتا دون استسلامه لواقع الغربة فالبطل السارد- صاحب السيرة - عكس هيمنة المؤلف على النص فهو موجود قبل النص، وهو بطل السرد والسارد معا، .. وتتأكد الماسبقات في وحدات القص الأولى في مطار القاهرة، فأول ما لفت نظر البطل (عمرو الشرنوبي) في الطائرة، رؤيته .. (لذقن طويلة للجالس بجواره، بدت مجدولة ومضفرة بسلوك من ذهب، يضع سواكا في فمه، ينظر خلسة الى ساقي المضيفة، صاعدا الى فخذيها تجلس بجواره فتاة صغيرة تقاطيعها مصرية) ... ورأى البطل - أيضا — لابسي الجلاليب البيضاء في كافتيريا المطار، ولا ينسى البطل قبيل رحلته أن يحمل معه بعضا من تراب مصر، ليشمه، في غربته ويستشعر فيه رائحة الوطن.

وبالتالي فالتغريبة لم تفرز جديدا مدهشا لوعي السارد، بل جاءت تأكيدا لمفهوماته السابقة، وإن كانت قد أضافت للمتلقي وعيا مختلفا وتجربة جديدة.

والروائي يحتشد - في الأجزاء الأولى - بوعيه وقدرات بطله - ويمهد لحكايته بنوع من القداسة، في استخدامه آيات القرآن الكريم الدالة، في العنوان والمقدمات، ليعطي لتغريبته طابعا مهيبا، وليتقمص بطله شخصية أبي زيد الهلالي حينا، ودون كيخوتي حينا آخر.

ويحاول الراوي - أيضا — أسطرة حكايته وإضفاء الطابع الأسطوري على المكان والزمان، لكي تكتمل فانتازيا الرحلة، ولكن حشد المفاهيم والأدوات والأقنعة - على هذا النحو — لم يخف وجه السارد الحقيقي، ولا المكان والزمان الحقيقيين، ..

والكاتب يتنازعه - في الرواية - همّان، الأول: هم تسجيل التغريبة بطريقة واقعية تماما، والثاني: هم الرغبة في محو هذه الرحلة من ذاكرته بأسرع وقت، ففي مشهد النهاية، حين يغفو البطل في المطار في طريق عودته للقاهرة (يرى اللهب يحرق كل شيء خلفه من مطار «جارثيا» الى مطار القاهرة، نيران في البحر ،ونيران في الصحراء وفي الطائرة)... إذن هو — بعقله الباطن - يريد أن يحرق هذه المرحلة من حياته، ولكن بعد أن اطمأن على تسجيلها بكامل وعيه وبالمشاعر الملتهبة التي احترقت بنار التجربة النفطية..

أما أقنعة الروائية التي تحدثنا عنها، فأولها - في ظني - محاولة اختفاء الراوي المؤلف في الراوي السارد تحت قناع ضمير الغائب والوجه الحقيقي — في ظني أيضا - هو أنها رواية سيرة ذاتية بكل ما تعنيه رواية السيرة، وهذا التأويل من جانبي -ليس له علاقة بالمؤلف الحقيقي، بل بنمط وأسلوبية السرد في روايات السيرة الذاتية، أما القناع الثاني، فهو قناع الأسطورة الذي حاول أن يخفي به المكان حين سماه (جارثيا) لكنه في وصف المكان تحدث عن الشعائر والاحرام والمطوعين والزي والعادات واللهجة والجغرافيا والتاريخ ونظام الكفيل، والدور المصري والتكية المصرية، فسقط القناع الأسطوري من تلقاء نفسه، فللميثولوجيا معنيان، معنى تاريخي بالغ في القدم يرتبط بالخرافات التقليدية للشعوب، والذي عبر عنه (فراي) حين قال عنه: انها الأفعال التي تقع في نطاق الرغبة الانسانية والتي نحاول أن نلصقها بالآلهة القديمة، وثمة معنى حديث، في إطار علاقة الميثولوجيا بالأيديولوجية — بمعنى أنها حيازة خاصة بمجتمع البرجوازية كي يتسنى لها اخفاء ممارساتها الثقافية، بإدعائها أن هذه الممارسات كونية وطبيعية، وبالطبع لا يقصد المؤلف المعنى القديم للأسطورة ونحن نفهمها كجزء من السيميولوجيا في إطار علاقة الدال بالمدلول.

... وبالتالي فالرواية رواية سيرة ذاتية واقعية تحاول خلق جمالياتها الخاصة من نقطة التناقض والمفارقة، وهي معالجة جريئة - بدون تورية وأقنعة - لمجتمع النفط وللمأزق السبعيني الذي مازال ينتج منظومته الخاصة.

وهي رواية اجتماعية درامية ،، بمعنى وجود

★ كاتب من مصر.

الزمـان والمكان والشخصيـات والحكي، والترتيب الزمني في الـروايـة - متصل يتوازن فيـه زمن الحكي بـزمن الحكـايـة، ويتنـاوب المكان والـزمان، فـرض سلطتهما على الأحداث، تتخلل الاحلام وحدات السرد ويسري (المونولوج الداخلي) وقيمـة (الفلاش باك) في الحكي السردي والـوصفي، والشخصيـات - كما في الرواية الاجتماعية - ذات طبيعـة مستديرة ومركبة، لها أوجه عـديدة، فالروايـة تريد أن تعكـس صورة المجتمع في حالتـي الغربة والوطن،وصورة الفرد في حالتي الثبات والاهتزاز، والرواية (درامية) بمعنى أن الصفات التـي تتصف بها الشخصيات ، في مـراحلها المختلفة - هي التي تقرر الأفعال والأفعال بدورها هي التي تطور الشخصيـات ، أما - في الوحـدات السردية المتعلقـة بالـوطن ، فسلطـة المكـان تمارس تأثيرهـا الميتافيزيقـي على المجتمع والشخصيات، رغم كـل ما يحدث ، وما يمكن أن يحدث فعبقريـة المكان (النيل - الوادي - التاريخ) هي التي تنتصر في النهاية.

وقد نجح الكـاتب في الافلات من وعيـه بتوجيه كل الطاقـة الشعورية الساخنة والسـاخرة في قصه، والتي جاءت تعبيرا عن الكتابة حينها تتحول الى لحظة تطهير كبرى، تغتسل فيها الذاكرة من أدران التجارب.

وتتحول الرواية الى دال رمـزي معادل لتناقض الاجتماعي والسيـاسي والاقتصادي ، فحـرب البطل معادل لحرب الـوطن.. فلم يكن صـدفة - مثـلا - أن أحداث الرواية تبدأ في تمام الساعـة الثانية من صباح يوم السـادس من أكتـوبر ، وهـو تاريـخ يمثل دالا متعدد المدلولات، فـربما كان تعبيرا عن ساعـة صفر البطل في حربه مع الغربة والتناقضات السبعينية ، أو أن التاريخ تعبير عن أن لحظـة الانتصار هي المرادف دائما لمعنى الـولاء للوطن، في مقابـل سنين الانكسار التي عاناها في غربته، ربما - أيضا - أن التاريخ - على هذا النحـو - كـان تعبيرا عن أن الحصـاد الاجتماعي والاقتصادي والسيـاسي لنصر أكتوبـر كان صفـرا كبيرا ، مـلأ الحياة مـن حـولنـا بالمرارة والشتـات وأسلمنا لهزائم سياسية لا حصر لها.

ولا تغيـب عـن الـراوي ، فكـرة خلـق إطـار رومـانسي ملحمـي لأحداث الـروايـة، كما يحدث في القص الشعبـي والتاريخي بل والفلسفـي الصوفي - فالبطل - بالعربي - هو قيس الجديد الذي هام بليلى - الجديدة - وشغفها حبا وقـد سماها بليلى وهي قصة حب سبعينيـة حاول فيها البطل (عمـرو الشرنوبي) تحقيق حلمـه بشكل مركـب، تتماهى فيه قصـة حبه لليلى مع انتمائه للمشروع القومـي الستيني ، ويجيء الانكسـار العام مـرادفـا أو مـؤشرا لانهيار حلمـه الخاص، فحينما خرج قيس من داره قـل مقداره ففقد ليلى والمشروع معا، ليلى التي أحبته وذابـت فيه عشقا تـرفضـه ، بعد أن لـوثتـه الغـربة ، واستسـلامـه لقوانينها، أما هي فقد ظلـت على كبريائها وصمودها ، فسقوط الحبيـب (عمرو) أو (قيـس) لم يعد يـؤهله للجدارة بها، فليلى تكره المنكسرين وهي لا تتزوج من (ورد) أيضا ولا تلـف ضفائرهـا إلا على من يـواجه ويقاوم وليس شرطا أن ينتصر، الشرط هو ألا ينكسر .

أما ليلى (الغربة) والتـي أعطى لها اسم (آمال) وجعلها سلـواه في غربته ، وحـاول البطل - بـوعيه - إيجاد مسوغ مـوضوعـي لخيانتـه لليلى (الوطـن) بعلاقته مع آمال، فصورها على أنها كنز أنثوي بدوي لا يجد من ينهله، وجعلها متمردة على تقاليد مجتمعها التي يرفضها وعي قيس (عمرو) ، بل وجعلها تنتمي الى عائلـة معارضـة لـلأسرة الحاكمة لحسـاب دولة المشروع الناصري، ومع ذلـك فقد ظلت هذه العـلاقة خيانة صريحة لليلى المصرية، كما كانت التغريبة نوعا من الخيانة للمقاومين الـرافضين في الوطن، مما جعل دلالة الانتصار في الروايـة والرؤية تنحصر في مجرد الهبوط في مطار القاهرة، بعد أن كان البطل يحلم بليلى والمشروع والعودة بغنيمة النفط.

أما بنية السرد فقد هيمن عليها عنصران : الأول وهو المفارقـة، والمفارقة أسلوبية خاصـة، فهي تلعب دورا كالذي يلعبه المجاز في الشعر ، ولذلك فهي أقرب أسلوبيـا الى الشعرية، كما حدث في أجـزاء كثيرة من رواية (اهبطوا مصر)..

والمفارقة الرئيسية تكمـن في حركة الشخوص المتـأرجحـة بين العلو والانخفـاض في اتجاه مضـاد لمستوى رقـي السلوك الحضـاري في مصر فالصراع قائم - دائمـا - بين قيم الحضر وقيم البداوة، ولعل تلك المفارقـة المركزيـة هي التـي شكلت بنيـة السرد على امتداد العمل.

وفي قـراءة هـذا النمـط الأسلـوبي لا يمكننـا الاكتفاء بالمعنى الحرفي المبـاشر وإلا صرنـا ساذجين ، فالشيـخ - في الـروايـة - ليس شيخـا ، ولا الشريف شريفا، ولا خضر ولا أماني ولاعمرو ولا بيت الأرامل .. ولا المهندس، مهندسا ولا السوق سوقا ولا السينما سينما.. الخ كـل أسماء الشخصيات والأمـاكن ، بـل والتاريخ والجغرافيا حتى المناخ فبالرغم من الحرارة واللزوجة الشديدة التـي سيطرت على مناخ العمل الا أن اللحظة الفاصلة بين التكييف والجو العادي تصنع مفارقة تؤدي الى معجزات نفسية وبيولوجية.

ومن سمات هذه الاسلوبية سمتان الأولى : هي السكوت عـن تفاصيـل كثيرة ، نفهمها ضمنـا، لأنه يكفي أن نتعـرف على أنماط الشخصيات لكـي ندرك ماذا يمكن أن تصنعه أو تسلكه دون مباشرة .

أما السمة الثانية فهـي الشعرية، وقد سيطرت الشعرية على كثير من وحدات السرد ولعل أبلغها ذلك المشهد للمتظاهـرين حول الكعكة الحجـرية في ميدان التحريـر (١٩٧٧) وكيف أن النيـل قد فـاض عليهم وأنبت قمحـا على الأجساد والميادين وفـوق الرؤوس والحوائط، فحجب القمـح الطائرات ودخان القنـابل، وأطلع على الناس شمسا بازغة غير مخنوقة.

ويتجلى عنصر (الايقاعيـة) في البنية السرديـة ، ليعبر عـن درجة السرعـة في نمـو الأحـداث - رغـم محدودية المكان والشخوص - وقد أحدث ذلك التدفق الايقاعي نوعا من الفاعلية الجمالية في مقابل السياسي في الرواية .

وقـد اهتم الكـاتب بخلـق متـوازيات دراميـة ايقـاعيـة ليعـوض بها فقـر الأحـداث والأمـاكـن ، فالشخوص تتحـرك من الداخل الى الخارج بطـريقة عنيفة ومتـلاحقة في الوقـت الذي يكـون فيه الخارج ساكنا رتيبا، كما حدث في حلقة المصارعة ولعب الكرة في المكاتب.

وقد سيطرت الجملـة الفعلية الماضية القصيرة واللاهثة على بنيـة الحكي حتى في الوحـدات السردية الوصفية، لكي يصنع توازنا في الزمن الروائي، ولكي يخفى أثر الأسلـوب التقريري الخبري الذي يفـرضه هذا النمط من الحكي السيري.

ولأن مجتمع البداوة فقير في مرموزاته الطبيعية ، ولأن الكاتب لم يحاول النفـاذ من القشرة الخارجية للمجتمع الى طبقاتـه الجيولوجية التـي تشكل انسان المكان عبر التـاريخ، وهـي الصورة الأكثـر صفاء في التخوم لا في المدينـة - محور الرواية - كما يعبر عنها (الحميـد وعبده خـال) والكثير من الكتـابات التـي تكتب عن المكان من الداخل لا من الخارج.

لهذين السببين بالاضافة الى الوعي السابق على الكتابة ، لم ير الراوي السـارد في مجتمع البداوة ظلا رمزيـا أو موضـوعيا سـوى صورة يتيمـة لشجرة وحيـدة نبتت في صحـراء (جارثيـا) وهذه الشجـرة الـوحيـدة زرعت في الستينـات ، واعتبرتها البلـديـة بستانا قوميا ومزارا سياحيا.

لكـن الحقيقة - ذات الأوجه المتعـددة غالبـا - قدمها لنـا (العمري) من زاويته ، وقدمهـا لنا آخرون مـن زوايا أخـرى، لكن تظـل رواية (اهبطـوا مصر) إحـدى الثمرات الابـداعية لمرحلـة الغـربة في المكـان والزمان، وتعبيرا عـن نفاذ الأزمة الى تلافيـف الوعي والوجدان.



قراءة أولية لديوان «فتنــة الأقــاصي»

عبداللطيف البازي *

تواصل وفاء العمـراني كتابة الشعر منذ أزيد من عقـدين وتقترح علينا القصيدة تلو الأخرى والديوان بعد الـديوان بوفاء وشغـف وبكبرياء كذلك نعـم بكبرياء. فصورة وفاء العمراني اقترنت لدى العديـدين بفكرة ما عن الكبرياء، كبرياء المرأة العربية وخاصة حينما تشاء الصدفة الجميلة أن تكون هذه المرأة شاعرة.

«فتنة الأقـاصي»* هو الـديوان الثـالث لـوفاء العمراني بعد «الانخاب» و«أنين الأعالي» وهو ديوان جاء ليفتـن القارىء المغـربي والعربي وجـاء لجعله ينبهر ويدخل بكـل انقياد الى ملكوت الشعر والجمال فالاخراج الاستثنائي الذي حظي به الديوان واقترانه بشريط صوتي آسر يقدمان لنـا الدليل على هذه النية المبيتة.

«فتنة الاقاصي» يتوزعـه ملمحان اثنان، الملمح الأول هو الحسية الطاغية على صوره، ويتعلق الأمر بحسية مـن نوع خاص، حسيـة روحانيـة إن جاز التعبير وقد يكون لذلك عـلاقة السجل الصوفي الذي اشتغلت عليـه طويلا الشـاعرة وفاء وهـذه الحسية تفرض نفسهـا على المتلقي عبر عدة مستويـات فمن جهـة هنـاك حضور متكـرر في مجمـوع القصـائد لموضوعة الجسد «الجسد قلعة الهوائج» (ص ١٠٨) أو «كلما استعتمتـك أنارتنـي لك هـاجرة الجسـد» (ص١٧) كما يأتي الـديوان بإضـافة جـريئة وذات دلالة هي وصف الجسد الحبيب /الرجل والتغزل به : «رغبـة مجنحة عـريه/ نـافـورة عشق/خفقـه/ صفصافة شـدو ضمته/ حنو عنت بشظيـه الصفاء مستـه/لقبلتـه المذاق المستغـرق للفكـرة / عسـل حبيبي/ واسمـه عناق الشفتين على أحلى قصيـدة» (ص ١٧). ويرى الشـاعر شـاكر لعيبـي في دراسة بعنوان: «الشـاعر العربي بـوصفه دونجوانـا» ثمة نصوص ومجاميـع (أمجد ناصر، عبـده وازن، وليد خازندار... مثلا) لا تركن سوى الى ايروسها العادل في مغامرة النص، يصير الايـروتيكي في هذه الأمثلة بمثابة احتفـال بالتفاصيل الحميمة، لكـن الجسدية بسعـادة حسية أومطلقـة الحسية لا تـركن. لكـي تكون صافية وشعرية سوى الى الشعر. إنها مكتوبة ومكتوبـة بما كان يريـد النص /الأب نسيانـه، وما كان المجتمع يحاول طوهره وما يسعى الظلاميون الى تحويلـه الى شيء مـدنـس»[1] ويبـدو أن «فتنـة الأقاصي» ينحو هـذا المنحى ويقدم كشوفـات في هذا المجال.

وبـارتبـاط مـع موضـوعـة الجسـد، نجـد موضوعة ثانية ذات حضـور أساسي في هذا الديوان هي موضوعة الشهوة: «شهوة قصية لاتدرك» (ص ١١٠) أو الرغبة : «الرغبة عتـاقة نيزكية» (ص٧٧) بـالاضافـة الى تحقق هـذه الرغبـة وترجمتهـا الى مشاهد عشق فاتنـة بين حبيبين «نتدافق /نتراشق/ ننمنح/ نتسلق فجـر الحواس/ نمارس ثورة الماء» (ص٥٦). والماء هـو الآخر عنصر يتكـرر ذكـره في الـديوان لما لـه مـن ارتباط بفكـرة أو مـوضوعـة الخصوبة التي تشع مـن ثنايا القصائد :«بيني وبين الماء صداقة لا تنسى» (ص٤٢). ويمكـن أن نلاحظ كذلك أن انسياب اللغة الشعرية وتأنقها وكدت أقول تعطرهـا، وكذا غمـوضها اللذيـذ والذي يـدفع الى الشرود والى معانقـة لحظات سكون نـادرة عناصر تقوي من الحسية الأنثويـة لقصائد الديوان ويجعل وقعها أمتع.

الملمح الثـاني الذي يستوقفنا في ديـوان «فتنة الأقـاصي» هو النـزوع الحكمي الـذي يلف مجمـل القصـائد، الحكمة بـاعتبارهـا خـلاصة لتجـارب قصوى أو أليمة ، وباعتبارهـا إضاءة جديدة لشأن مـألوف أو أصبـح مألـوفا بفعـل التعود عليـه. في قصيدة «عدم صديق وآخر لا» نقرأ : «السهاد سؤال الليل المحير/ العادة جواب غير ناضج». وفي قصيدة «كينونـة يقظى» نقرأ : «مـن أعالي الجبـال / تروي ظمأها البحار» . أمـا في قصيدة «ضاج بي أيها الحب ــ ضـاجة بـك أيتهـا المسـافـة » فتواجهنـا هـذه التسـاؤلات المتناسلـة مـن بعضهـا البعض :«مـا الحقيقة؟/ مـا المجاز؟/ثبـات العاشـق أم تحولات العشـق؟/ مشكاة السفـر أم غبـار المسافـر؟/ سر الحرف أم أسرار العارف؟».

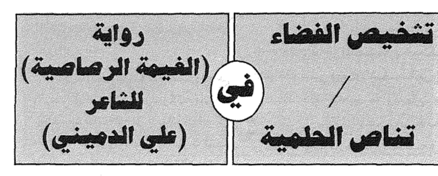
وهذا النـزوع الحكمي مـرتبط بـالملمح الأول الذي وصفناه بالحسية الروحانية . وهو يمت بصلة قرابة للتراث الصـوفي الذي يطمح الى اشراك المتلقين (= المريدين) في بعض رؤاه وعبره. ولكـي نقبل هذه الحكم ونتمعن فيها تتعمد الشـاعرة أن تفرض علينا عنفا خـاصا وغواية قـد يصعب مقاومتهـا إذ تعلن علينـا كبرياءهـا ولا تخفي عنـا اعتـدادها بنفسهـا وذاتها وتحرص على تـذكيرنـا بشعـور بـالمرارة يفـرض نفسـه عليهـا وتسعى بعنـاد، لتنـاسيـه ومقاومتـه :«لست الى الحاضر في انتماء/ خفيفـة/ حرة/ حتـى من الحلم/ اعتـادني هذا الرحيـل ـ لم أعتـده/ أنـت وحـدك الحقيقـة الأوفى/ أيها الألم» (ص٩٦)، وفي قصيدة «صلاة الغـائم» تجد كل هذه الكلمات مجتمعة لوصف الـذات الشاعرة : الشموخ، العلو، الاستحالة، الاستعصاء، الـوفاء، الفرادة، أما مع قصيدة «للآتي أنـا منذورة» فننتقل الى مستوى أعلى وأسمى «يسـاررني الله / كأن لم ينبضنـي في هذا الغمر / سواه» (٦٩).

الإحتفـاء بالـذات إذن والاحسـاس بالتفـرد حاضران بكثافـة في هذا الديوان رغـم ما يستتبعهما من احساس بالألم وبالـوحدة ، غير أن هذه الوحدة هي مـن النوع المنتج والممتع لأنها مختـارة بإصرار وليسـت مفروضـة : «من علـوهـا ووضوحهـا / غامضة هـي الشمس /و... / وحيدة » (ص١٠١) . ولعمري تكون هذه المقاطع هـي أقرب تعريف يمكن أن نعطيه للذات الشاعرة وللشعر نفسه.

* وفـاء العمـراني ، فتنة الأقاصي (ديوان شعـر وشريـط صـوتي) دار الـرابطـة، البيضـاء ١٩٩٧، الطبعـة الأولى والأرقام بعد حرف (ص) تحيل على الديوان.

١ - مجلة أبواب، العدد ١١، شتاء ١٩٩٧.

★ كاتب من المغرب.



تشخيص الفضاء / تناص الحلمية في رواية (الغيمة الرصاصية) للشاعر (علي الدميني)

غالية خوجة *

كيف صعد بنا النص الروائي (الغيمة الرصاصية) عموديا.. وذلك عبر تكويناته التي أعادت توزيع الملفوظ ودلالاته من خلال الهدم والبناء، ومن خلال اضافة الحلم وتشخيص النص واللغة...؟
يغامر الشاعر (علي الدميني) في نصه الروائي، فيجعل سلطة النص تقبض على عالمها وعلى مبدعها وعلى قارئها. واللافت في هذه التجربة، هو ذاك الفضاء الحلمي الذي ظهر كوحدة دلالية تحت لغة الرواية... الفضاء المشخص بشكل اشاراتي، كونه الشخصية الوحيدة المتحررة من النص والمتحركة ضمن احتمالاتها المتفردة التي أخذت فيما بعد شخوصا مختلفة أهمها النص كشخصية عائمة.

وما بين الشخصيتين اللامرئيتين (الفضاء الحلمي / النص) انشطرت (أنا) الرواية الى (علي / سهل الجبلي) كانقسام يجد منعطفاته في شخصية:

* (عزة) : الجزء المنتظر من رواية لم تكتمل.
* (نورة) : الجزء الظاهر من الجزء المنتظر.
* (مريم) : التداخل التواصلي لكل من عزة ونورة.

ارتكزت الرواية على أسلوب فني غير عادي جاور نفسه وحاورها عبر المتون والذاكرة.. وكأنه يبتكر ألواحه الطينية من تلك الرموز المتضادة ليس من أجل التناقض وحده، بل ، لكي تحقق ما وراء الصراع رغبة منها في تنمية الفعل الدراماتيكي للدلائل المبنية على متصالحات منسجمة تتخاصم في الجسد المكتوب لتتواءم في الجسد اللامكتوب .. وهذا ما أضمرته فصول (عتمة المصابيح) وتدرجاتها المنسولة بين (وهج الذاكرة) وبين السرديات المتقاطعة النابعة من أعماق (سهل الجبلي/ زوجته/علي) والمنعكسة على اللحظات الداخلية والموضوعية الموصوفة بتقنية مازجة للمكانية الواقعية (البنك : كمكان عمل الروائي، محطة أم سالم . الكويت، العراق، الدمام..) بالمكانية المتخيلة (وادي الينابيع ، وقراه، وطبيعته ، وقلعته ، ومياهه و...).

وها هي (عزة) تخرج من النص.. لا ... لتدل أهل وادي الينابيع الى مكان السد، بل، لتنسل من مسودات قصة الدميني الى حياته الخاصة، ثم لتمارس حياتها الأخرى في الأمكنة الموضوعية، ولتعيش وجدانياتها وتحولات اللحظة غير المقيدة بالقدر الذي يرسمه لها الكاتب.

وأيضا (مسعود الهمداني) الشخصية التي لم يكمل المؤلف مساراتها في كراسه، تتمرد عليه لتخط تفاصيل تحركها.. فتعتقل الروائي الى (وادي الينابيع) حابكة فراغاتها مع اللامتوقع الظاهر عن طريق (كيس نوره وجرارها وخرزة الجدات الزرقاء).

من بوتقة الغرابة تلك، ينسج النص بنياته ، تاركا للقارئ آثار الاكتشاف المتعامدة، والموغرة في البحث عن التراث، تلك الذاكرة الجمعية المحمولة على اللغة الحاملة لأبعاد الحياة الخارجية بصعدها الاجتماعية، والسياسية ، والثقافية ، والتكنولوجية ، والتي يطرح من خلالها (الدميني) موقفه من الحداثة والحرب والموت والحب واللغة.. وكأنه يحفر في طبقات النفس والروح والنص، أحوال الغائم من الواقع.. موضحا بصحوة حادة ما يعانيه مجتمعنا العربي من تفتت وانحسار وانكسار على صعيد الوعي الكلي ، بعامة، وعلى صعيد الوعي الثقافي بخاصة .

وهكذا تشتبك الأحداث في بؤرة الابدال النازحة بالكاتب والقارئ بين الواقع والنص، اشتباكا يفرز في بياضاته سوادا آخر قابلا للقراءة الاختلافية .. وكأن (الدميني) يحشد الأزمنة (الماضية /الحاضرة/ الآتية/ النصية) في لحظة الحذف والتدوين. اللحظة التي شكلت التوترات الأخرى الناتجة عن البنى، وشحنتها بطاقة تتسع في الفضاء والمكان والزمان واللغة.. فهي تدخل زوجة الروائي الى النص لتكون زوجة أحد الشخوص، وتجعل من (سهل

★ شاعرة من سوريا.

الجبلي) يرى قبره وجثته وانبعاثه وهو في (الغيمة الرصاصية) - (الغيمة) كرمز مكثف بدلالات المطر والانغماس في أبد الأرض والبذور والتراث، و(الرصاصية) كصفة اكتسبت لونا يحمل المتناقضين:

- الاشعاع القادم من الشمس

- الرصاص الذي يزف الموت.

كأن (علي الدميني) يمارس سطوته على أسطورته الخاصة التي امتازت بطاقة ابداعية تضيف لثقافتنا العربية منعطفا روائيا باهيا استند على شعرية السرد: مشهديا، جمليا ، حسيا، ازاحيا.. وكل ذلك ضمن تركيبية متماوجة جذرها الذاكرة العربية المكونة انتماء بيئيا انطلق منه الدميني ، وهدمه الى الذاكرة الذاتية وبناه على الذاكرة النصية فكان الجذر الآخر للذات الكاتبة - المكتوبة — الجذر الذي يتخذ تعرجات مجاله واتصاله وانساقه وفقا لزاوية الرؤيا المنحرفة والمخزونة في القاريء نفسه والذي سيكتشف أن هناك صيغة متداخلة بين ثلاثة نصوص روائية شكلت أخيرا الرواية الحاملة للعنوان (الغيمة الرصاصية) ،وهذه النصوص الثلاثة هي:

١ - نص عزة والسد، النص - البذرة الذي لم يبق داخل الكراسة الموضوعة في درج الكاتب، ومسار هذا النص تصاعدي يبدأ من دواخل الروائي ليستمر في دواخل الموضوعية.

٢ - نص الزنزانة ، نص الوقائع والزمن الخارجي المبتديء من عوامل الخارج ليستمر في الذات.

٣ - نص وادي الينابيع وتحولاته المتصاعدة نحو نص عزة، والهابطة الى نص الزنزانة.

كأن النص الثالث هنا يمثل العالم الأرضي في الأسطورة ،وحركته المتمثلة بالصعود تتجه الى العالم العلوي، وحركته الأخرى المتمثلة بالهبوط تتجه الى العالم السفلي.. وهذا التوازن بحركتي الصعود والهبوط منح الدرامية الروائية لاثباتا ينقطع لتتصل النصوص ، ويتصل لينقطع الامكان... وهذا سر تقنى ناور المبدع على انسجامه محولا جوانبه المحيطة الى مرموزات مركزية ولامركزية في ذات اللحظة الابداعية.

وعلى هذا التناص الداخلي انبنى المنحنى اللاخطي وكسر أفقية الاعتياد للمستويين: المضموني والظاهراتي لكنه ظل محافظا على الوظائف الثلاث للنص وفقا لـ (هاليداي):

١ - الوظيفة التجريبية : Identional التي تبرز مضمون الاستعمال الدائرة حوله اللغة كبعدين:

أولهما ذاك المتعلق بتمثيل التجربة التي يعيشها المتكلم في سياق ثقافي واجتماعي معين، وهذا ما عكسته (الذات الروائية) من خلال تجزيئها على الشخوص الأخرى، وتنصيفها بين (سهل الجبلي) و(علي).

وثانيهما ذاك البعد المنطقي الذي يتم عبره التعبير عن علاقات منطقية مجردة والتي منها تشتق التجربة بشكل ضمني ، وهذا ما تناغمت فيه الرواية المتلامعة بين أشكال الدلالات وظلالها المنتجة للسياق. من ذلك ما أتى تحت عنوان (ملحق من أوراق نورة. ص ٢١٣).

٢ - الوظيفة التواصلية (Interpersonal) المتصلة بالبعد الاجتماعي (بين الأشخاص) لوظائف اللغة التعبيرية. وفيها يتم تحديد زاوية المتكلم ووضعه وأحكامه وتشفيره لدور علاقته في المقام وحوافز قوله لشيء ما، في علاقته مع مخاطبة سواء كان هذا المخاطب شخصية داخل النص أم خارجه (القاريء). وهذا ما انبنت عليه الشخصية الغائبة الحاضرة (عزة) التي انطلق منها هذا البعد لينفتح في المونولوج والديالوج المرافق لباقي الشخصيات.

٣ - الوظيفة النصية (Textual) المتضمنة للأصول التي تتركب منها اللغة لابداع النص كوحدة دلالية ، ليصبح هذا النص منشغلا من خلال موضوع، ومنسجما في علاقته مع ذاته، وفي سياق المقام الذي وظف فيه. وهذا ما أظهرته فنية رواية (الغيمة الرصاصية) التي تضمنت تناصا داخليا لثلاثة نصوص منفلتة من الاتصال الواضح ، الى ذاك الاتصال الضمني الماكث في النسيج العميق من النص، والظاهر كانقطاعات عمودية محبوكة بالايحاء والاحتمال والنضج الفني..

للتوسع في الوظائف راجع (انفتاح النص الروائي) سعيد يقطين ص ١٧ (ط١) المركز الثقافي العربي (١٩٨٩).

* الغيمة الرصاصية رواية للشاعر علي الدميني ط١/دار الكنوز الأدبية ١٩٩٨م عدد الصفحات (٢٤٨).



حسن حامد ★

« أي دروب مضيئة تلتحف بك. وأية لغة تبيح لك افتضاضها، وأي عرى وأية ينابيع».. وكأنه حين أهدى إلي «خلف النهاية .. بقليل» بهذه الكلمات. كان وحيد الطويلة يلخص لي مفاتيح اكتشاف عالمه.. بل مداخل استكشاف معانيه وأحاسيسه الكامنة خلف ظاهر النص، والتي تعكس الهموم التي تشغله وتشكل محورا لرؤيته ورؤياه.. وكيف عبر عنها وماهية التقنيات الفنية التي استخدمها للوفاء بحاجات هذا التعبير. فنصل من خلال ذلك الى التعرف على تصورنا لهذه الوظيفة عنده. ونصيبه من الاضاءة والاضافة لحركة القص المعاصر.

أغلب الظن أن وعي وحيد الطويلة بما يقع خلف ظاهر النص. كان الأولى بالعناية دون سواه، يفضحه في ذلك منذ البدء. هذا الرمز المستقل «خلف النهاية.. بقليل» الذي اختاره ليكون عنوانا معبرا عما تضمنته مجموعته القصصية الأولى — في تحفظ - لاثنين وثلاثين عنوانا . لم يكن بوسعي تفهم أسباب بعثرته لستة عشر عنوانا منها، وتجميع الباقي تحت ثلاثة عناوين هي «ديفليه . حجر صحي. زيت على توال».. وبدخول باب التأويل - عنوة - تدرك أن ما يأتي خلف الأشياء دائما هو بداية جديدة لتلك الأشياء . ومن ثم تصبح هناك ضرورة للخروج من الوجود المادي المجرد. الى تصور اليقين الأوحد لتلك الأشياء بعيدا عن حفرة الايهام بالحقيقة التي يفرض علينا الابداع الوقوع فيها.. درب مضيء / هم أولى لا يلجأ وحيد الطويلة بتشبعه اياه الى التعامل المباشر مع الأشياء نفسها . وإنما يطور أفكاره عن هذه الأشياء للدرجة التي قد لا يستطيع معها أن يرى شيئا أو يعرفه الا من خلال نظامه الرمزي مؤكدا قول ابيكتيتوس : «ان ما يقلق الانسان ويخيفه ليست الأشياء . وإنما آراؤه وتخيلاته عن الأشياء»(١).

سنواجه — إذن - زحفا وحشيا يغلف نفسه بغلاف من الأشكال اللغوية والصور الفنية والرموز الاسطورية. يسبغ على الوجود بعدا. ربما لا يعرفه سوى وحيد الطويلة.. ولم لا؟ انه يستهل مجموعته، وهو مدرك لذلك . بمقولة كونفوشيوس: «لا يهم من يحكم. طالما أنا الذي أضع الأغاني». ومتأملا ذاته فيما يقدمه من خلال أبيات شعرية أخرى لجمال القصاص: هل بدأت / هل تأخرت/ أكنت أؤجل براءتي كل هذا الوقت؟!» .. فبدا وكأنه يسوق إلينا سحابة صيفية.لا تمطر أبدا. ولا تفرش ظلها فوق الأرصفة المعجونة باللهب. إلا لثوان قليلة . نحترق بعدها ثم نغرق في بحيرات العرق والملح (٢) .. هذا يجعلنا ندخل عالمه ونحن أكثر حذرا، فما أشد اندفاعه ناحية الجحيم . إنه ببساطة يطوح بكل الأشياء الجميلة التي حملنا بذرتها منذ لحظة الفرح الأولى، يطوح بتلك الأيام التي حاورنا دهشتها وأحلامها وحاورتنا. ولا مانع من أن تتداخل الآلات وتختلط النغمات. ويصبح كل شيء خاضعا لمزاج العازف ومدى مهارته . ولا مانع من أن تتهجى الأيام حروف النشيد وهي بلا أبجدية . لتمتص دم المسلمات الواقفة على مشارف الحياة بخجل وبراءة جدلية تقترب من الشعر.

يسلمنا هذا من التخلي أحيانا عن معايير النقد المألوفة ونحن نتأمل هذه المجموعة / السيمفونية الى التماس الاحساس بالارتواء من نفس الاحساس بالظمأ، عبر النسيج المجدول من الشكل قالبا وأسلوبا وايقاعا. والمضمون فكرا ورؤيا. وهما لديه وحدة واحدة لا تتجزأ . تفجرها الحساسية النفسية والحساسية اللغوية للنص ذاته . فيتشكل لا من تضافر بين الواقع المادي والمتخيل. في جدلية من ثلاثية الزمن الماضي والحاضر والآتي متوغلا في المكان. بل من تضافر غير المرئي وتأمله في جدلية من ثلاثية الماء والنار والظل. بدرجة هي الى الشعر أقرب منها الى النثر. فتصبح أصالة المبدع لا تعني الصدق النفسي والفني. وعدم تقليده لغيره أو تفرده في الرؤية فحسب. بل صعوبة العثور على تصورات له تنتمي في بعض تجلياتها الى حقول دلالية لدى شوامخ المبدعين (٣).. كما تصبح أصالة النص لا تعني فقط مجموعة من التجارب الحياتية أو الخبرات الفنية، إنما ما يعمق تلك العناصر ويثريها فيجعل المتلقي بذلك. أكثر عراقة في انسانيته. كما يقول المازني بنفس الدرجة التي يتحول فيها النص بين يدي المتلقي الى عبارة احتواء لمشاعره وهواجسه . اذا انساب وادعا رقراقا لا يصخب ولا يثور أو إذا راودته نزوة التمرد والانفجار.

هذه العراقة الانسانية في العلاقة المتشابكة بين النص وقارئه. هي التي فرضت كما أزعم على وحيد الطويلة ألا يتكلف النص، ولا يصطنع الاحساس أو الفكرة، بل دفعته الى التمسك بمكانة العاشق الذي يتنفس الوجود. إنسانا وطبيعة. في مسيرة لا يقلد فيها أحدا. بل يظل فيها وفيا لطبعه ولطقوسه لا يبدلهما، في الاطار الذي وجد نفسه ملتزما فيه بالسليقة أكثر منه بالاكتساب ، فجاء صوته غنائيا بسيطا متوجها بإيقاعه الصافي الى أكثر المشاعر عضوية، فبدا وكأنه يساعدنا على احتمال هذا العالم المريض بفرط الحساسية الفكرية ومطاردة المشكلات الذهنية الصارمة بكل تعقيداتها. تلك التي يطرحها الفكر والفن والأدب. من خلال الأداء الفني الصعب.

ولا يعني ذلك بالطبع انه لم يفد من حصيلة معارفه وتجاربه - على اتساعها - ومطالعاته لفنون التراث الانساني في شتى أنواعه على اختلاف الزمان والمكان إلا صقل أدواته التي يعبر بها عن هذا المخزون المتشكل من فيض ما استوعبه. وتلك الطقوس التي تطابق شخصيته، خاصة اذا التفتنا الى خاصية اعتماده على استدعاء الذاكرة

★ كاتب من مصر..

وهو يكتب في أماكن عامـة. المقاهي تحديدا، انما يقترب مما دعا اليه هوشي في كلمته المشهورة «من لا يغني لا يقاتل» [٤] ولأن الغنائية سلاحـه. وهي لغة شعورية شاعـرية. يأتي التوحيـد بين ذاته والمجموع. فلا يصـدر ابداعهن أحـلامه وآلامه وهـواجسه الفردية. بـل من بحر المجمـوع الصافي فيصبح النص مرآة صادقة للـواقع الجمعي. ومقاربة للجو المحلي في عفويتـه. . مما يـدعوه الى الاقتبـاس أحيانـا من قامـوس اللهجة العامية في القصـص التي استوحاهـا من شخصيات أو أجواء شعبية أو ريفية مثل «حمام جدتي يقرأ التشهد. خلاصة كبد النمل. الشيخ بونابرته. وغيرها». فلا تغريـه غنائيته الى المبالغـة والغموض إلا في مناطـق قليلة ترتضيها أحيانا الحاجـة الفنية دون تعقيد. مثلما لا تغريه أيضا الى ايثـار سهولة الألفـاظ والتراكيب والمعـاني التي تشبه محفوظـات الأطفال الهادفة الى أغراض تربـوية. بل تظل الورود المتوهجة بأنفـاس الحياة هي المقصد /الدافع الى مستوى ابـداعي يتمثـل في تلك الـومضات الشعـوبية الشاعرية وهذا ما يحتاج منا الى وقفة.

تكوين جمالي متسق

تزخر المجموعة بالمشاعر الجياشة المتلكئة بين المرارة التي تكاد تبلغ أحيـانا حافة الاكتئاب والسخريـة اللاذعة. لكنه لا يسقـط في مهاوي الاحبـاط لأنه مـدرك دورة الليل والنهار. بصير بحتمية البـداية الجديدة التي تختفـي خلف النهايـة بقليل. وبين ما تمثله هـذه البداية من عنـاصر حية مضيئة متطلعة الى فرح يراوغ ـــ دائما ـ ملامحه .. ثم تبلغ شحناتـه الشعورية ذروتها في بعض القصـص التي تجيء بمثابة ثمرة تجربة امتلأت بها الكـأس حتى فاضت. فكانت المشاعـر أكثر سيطـرة من العقـل والتخطيط. ممـا منحها عفوية الحيـاة ودفئها مثل «فضاء ضيـق. السيارة ليست للبيع. مضـاف ومضاف إليـه. برزخ» وغيرهـا. في معمار شعري متقن نسيجه مضفور . لغة وتصويرا. جعل للقصة تكوينا جماليا متسقا وبنـاء هندسيا محكما بخيوط دقيقة. وجعل وحيد الطويلة شاعرا ضـل طريقه الى القصة. ولذلك عدة براهين.

أول هذه البراهين التضمين. وهـو من أهم الظـواهر الفنية التي استحدثتها القصيدة المعاصرة منذ عصر الريادة في أواخر الأربعينات [٥].

حيث يتـم توظيفـه كعامل اثـراء وتعميق للـرؤية الشعرية وهو ما لم تألفه القصة القصيرة كثيرا. ولا يكتفي وحيد الطويلة بالتضمين كأسلـوب فني عرفه الاسلاف من شعراء العصور المختلفـة. بل يعتمد تطوره أيضـا وتشعب أبعاده وتعـدد الوظـائف التي يقـوم بها في بناء القصـة / القصيدة. بناء موفيا بأغراضها شكلا ومضمونا حتى اتخذ اسما يكاد يبتعد عن الأصل لكثرة مـا جد عليه من تفريعات وتحولات وهو «التناص» في الأمثال أو العبارات الشعبية أو الأقوال والمأثورات الشعرية وحتى من الأساطير ـ اسطورة النداهة ـــ وهو يلجأ الى ذلك شعـوريا أحيانا ولا شعـوريا أحيـانـا أخـرى على سبيـل التضـاد أو التـوازي . لكنـه بحساسيتـه يعي جيدا أهميـة الحفاظ على وهج التجـربة الفنية مبتعدا عـن كثرة الاحالات المقحمة على النـص والتي تؤدي الى ضعف استجابة المتلقـي . بل ربما نفوره . فيقول في «أظافـر» مثلا «العربات على قلـق والريح تحتـي» وهو تضمين شعري وفي مضاف ومضاف إليـه «الحي أبقى من الميت» وهـو تضمين من الحس الشعبي. وفي بـرزخ «تغيب فأسرج خيل ظنوني» وفي تواطؤ «ويعرف أن السماء تخبيء أقمارهـا في قميصه» وهـو تضمين شعري أيضـا ، وفي لا تكذبوا.. أنتـم لا تعرفون عفاف «حامـل الهوى تعب» وهو تضمين شعري غنائي.

ضفيرة متماوجة الألوان

وثاني هذه البراهين يتجسـد في أسلوب التراسل بين الكلمات وفيه يخلـع على الأشياء وصفـا ليس مـن شأنها. ونجد ذلك كثيرا في ـ التسع والعشريـن قصة التي تتضمنها المجموعة يقول مثلا في «أنا حزين .. وبخير» : «تتذكر أنه لم يكن مـن المناسب أن تكترث بضفيرتها المتماوجـة الألوان» و«أطلقـت البحر في تنهيـدتها» و«تنتفـض كالسمكـة على السطح الساخن أمام التفاصيـل الصغيرة» و«كانت المقاعد قلقة تحتنا» و«غجرية الملامـح والتضاريس» الى غير ذلك . هذا أسلوب للشعر في الأساس لا القصـة. ثم يأتي البرهان الثـالث في اشتعـال الختام . والشـاعر يعـرف بختامـه لا باستهلاله. لأن براعة الاستهـلال وفقا للمقاييس البلاغية القديمـة لم تعد شرطـا ملزما للشـاعر المبـدع . إنما تكمن العبقـريـة في الختـام أو الكريشنـدو اذا استعـرنـا لغـة السيمفونيات. حيـث يركز المضمون كله. ويكثـف التجربة التـي فجرت العمـل الفني. وإذا عـدنا الى خـواتيم وحيـد الطويلة ستلفت انتباهنا أكثر من بداياته.

ويحقق لنـا هذا البرهـان الثالـث تحديدا خـاصية أساسيـة في لغة وحيد الطويلـة. هي التنامي المطـرد للعمل فيتشابه بذلـك مع الدراما بمعناها الـذي يرفض أن تكون دوامة تدور حول نفسها. إنما موجات تتتابع وتكبر وتتسع . موجة بعد موجة. دائرة بعـد دائرة. وهي التي تمثل لديه لحظة التنوير . فلا حبكة تقليدية متقنة ولا سرد متسلسلا. إنما هو يصور وينحت ويعزف ويغني. فتتحول الكلمات الى تماثيل ولوحات ومشاهد ومعـزوفات بطريقة يجتمع فيها الكل في واحد. ثم يأتي رابـع البراهين في التكوينات الثنائية القائمـة على المفارقة أو التجـانس. والمفارقـة لا تقوم على تبايـن المسميات في الشكـل أو اللون أو الصـوت. إنما على تباين الدلالات والغايات. وهذا التباين ـ وهو الأكثر ـ يجعل لتلك التكوينات تنوعا متحركـا في إطار معرفي متآلف. حيث تتعدد رؤى الوجه الآخر الـذي لم يكشف عنه . وهذا زخم شعري [٦] . يؤثـر فيه الشـاعر أن يجعـل المألوف مثيرا للدهشة. راصدا غير المتاح ليقع في دائرة المعرفة المتاحة.

وخامسهـا : ظاهرة تشخيـص اللغة وهي ظـاهرة شعرية تتضمن زاويتي نظـر متخالفتين . احداهما تكشف عن جوهر المبدع. بينما تضنيه الثانية تحديقا وتلمسا. فإذا انكشف عنه التحديـق والتلمس عاوده هم التعبير والتحبير [٧].. يقول وحيد الطويلة على سبيـل المثال في فضاء ضيق : «وحين ترسل لها مع حمامك الـزاجل رسالة الهوى تنفش ريشها وتقول انها مازالت صغيرة. وتريد ممارسة الطيران وحدها فترة أطـول قبل أن تسكن القفص. تخبـيء أعوامك الستة والثلاثين في حـزن عابر اعتدت عليه بقلبـك الذهبي. وتتساءل بلغة نحاسية أيضـا. لماذا تظن هذه اليمامات أنك بلا أجنحـة؟!» انه ذو طبيعـة حسية. يستطيـع الاحساس بالأشياء عبر تشخيصها . فيسهـل له تبين الألوان والظلال وتشمم الـروائح وتلمس الأشكال. فيصل الى مستـوى من الرؤية الحيـوية للكون الذي يبدو أمامـه في تخلق مستمر. صيرورة دائمة. بل ومزاوجة ومقـاربة وتوالد. ولذا تتجلى الصورة الفنية لديه دائما بالـرغم من أن رغبته في التجريب شديـدة الحيوية والتـألق في التعبير عن واقـع اجتماعي . فتجسد ـ هذه الصورة ـ ملكة الرؤية الشاملة. وتلك تحتاج لبنائها ملكة ادراك المفارقة والمشابهة لا ملكة ادراك التمايز وتـوحد الأشيـاء . والملكـة الأولى يحتـاج إليها الشـاعـر الحساس الـذي وصفه العقاد في مقدمـة «وحي الأربعين» بقولـه : «الشاعر الحسـاس لا ينبغي أن يتقيـد إلا بمطلب واحد يطـوي فيه جميع المطـالب . هو التعبير الجميـل عن الشعـور الصادق». فهـل يخرج عرى وحيـد الطويلـة في مجمـوعتـه عـن دائرة «التعبير الجميـــل عـن الشعـور الصادق»؟!

قاص مرحلة الانتقال

الحق أن وحيد الطويلة ـ في رأيي ـــ هو قاص مرحلة الانتقال . الذي أجاد الفكاك من عيوب القص المعاصر. بحكم سيطـرة الموروث الأدبي. عبر لغـة متميـزة لا تعتمـد على الايحاء بقدر ما تلجأ الى التحديد. المقيد بـالتأمل . ولو كانت الألفاظ رمـوزا لمرموزات تستعمـل لدلالتهـا الايحائية لا لدلالتها الواقعية. لكانت لغته ـــ على اتساع منابعها ـ لسانا

يخلع الشاعرية على فئات الحياة النثرية. ونحن لا نستطيع أن نحاسب مبدعا على اتساع عالمه. فتلك ميزة تحسب له لا نقيصة تحسب عليه. لكننا نطالبه حين يتسع عاله أن تكون زاوية رؤيته لهذا العالم المتسع محدودة. بحيث يصبح لكل موضوع زاوية الرؤية التي تنسجم معه وهو ما يفعله - دون أن نطالبه - به. ولأن المسافة التي يعبرها الفن هي المسافة بين الواقع الواقعي والواقع الفني أو المسافة بين لغة الجمود ولغة الحركة. لا يعبر وحيد الطويلة عن تباين شخصياته بتباين المستويات اللغوية - الايهام الشائع المبتذل - وانما بإثارة المعنى واثارة ظلاله وكشفه وان لم يبق منه بقية لحدس القارئ بعد تأمله. وعلى طريقة أن يوليوس قيصر قد يتحدث الانجليزية في مسرحية شكسبير. وأوديب قد يتحدث الفرنسية في مسرح اندريه جيد وكوكتو. وايزيس قد تتحدث العربية في مسرح توفيق الحكيم. لا يضير وحيد الطويلة أن تتحدث زوجة الأب الفلاحة في «وصية أخرى للقمان» قائلة: ألم أقل لك لا تتعارك معه؟ ألاتعلم أنه أخوك؟ لغة تنتسب الى العربية الفصحى بأوثق رباط. حرصا على سلامتها وبعدا عن علل الترخيص.

وفضلا عن هذا - بعد الاستطراد - تتمثل الخاصية الشعرية السادسة في قصص وحيد الطويلة في التكرار أو الترديد. وهي خاصية فنية عريقة في الشعر العربي وغيره. نجدها عند مالك بن الريب كما نجدها عند توماس إليوت. ووحيد الطويلة لا يجيد توظيفها فحسب. بل يوفق دائما في هذا التوظيف. فيربأ بها عن استخدامها كمتكأ للاسترسال. بل تصبح في كل مرة مثال انبعاث لنشوة المتلقي. والأمثلة كثيرة. وذلك نجده يعتمدها - كما في الشعر - عاملا لغويا من عوامل تجسيد الاستمرارية للمتحدث عنه أو المحور الذي يدور حوله وإن تغيرت المواقف وهذا نجده أيضا بكثرة لدى امرئ القيس. يقول وحيد الطويلة في مفتتح فضاء ضيق «في المقعد المواجه في المقهى المعتاد». وفي السيارة ليست للبيع «في مقعد ليس بعيدا». هذا على مستوى القصص المتعددة. أما على مستوى القصة الواحدة فيقول مثلا في كوكتيل «على مقهى يليق بالحدث لا بالحديث. ثم «على مقهى يليق بالحديث لا بالحدث ثم على مقهى يليق بالحدث والحديث». أما في برزخ فيقول «تغيب فأسرج خيل ظنوني». ثم «تغيب فلا أسرج خيل ظنوني». وفي قصة خلاصة كبد النمل يعيد «طق طق» في مواضع مختلفة. وفي أنا حزين وبخير يقول: «ماتت التي كانت ستقف بجانبك» ثم «ماتت تركتنا للعراء». وفي نفس القصة يقول أيضا «تتذكر. كان وجه الصبي» ثم «تتذكر الآن جيدا» ثم «تتذكر أنها أطلقت البحر» ثم «تتذكر عندما كنت في رحلة الكلية» ثم «تتذكر انها لكزتك».. الى غير ذلك هذا أمر يعتبره علماء لغة النص مأخذا يؤدي الى الاقلال من الاخبارية [8].. لكننا - مع عدم انكار ذلك - لا نفترض وجوده عند التعامل مع نصوص وحيد الطويلة، عملا بمبدأ القائلين بترك الأمر لما يسفر عنه التحليل. أو بصيغة أخرى. مبدأ الانتقال من التقعيد الى الوصف والتشخيص - وهو ملمح سبقت الاشارة إليه - وهو المبدأ الذي نلمحه لدى ابن الأثير حين تعامل مع التكرار في القرآن الكريم. مؤكدا فائدته في إطار السياق المقالي والسياق المقامي. وهو ما يدل على احتمالية وجود معنى واحد - كما عند وحيد الطويلة - والمقصود به غرضان مختلفان أو أكثر. وهذا يؤكد - من ثم - اثبات الفارق في المعنى، فضلا عن ميزة التكرار في الربط بين أجزاء الكلام وتنشيط ذاكرة المتلقي. استجابة لمركزية يدور في فلكها الايقاع. والنفس البشرية قد تكون - لشيء في طبيعتها - قادرة على الاستجابة لايقاعات تتخذ نواة جذرية مركزا لها. ثم تنشأ حول هذا المركز نواة ثانية أو أكثر [9]. بمعنى أن الانسان يتفاعل مع عنصر جذري أساسي وحيد. يقع في مداره عنصر أو عناصر أقل جذرية ولا يفوتنا - بالمناسبة - أن بنية القصيدة في شعر أبي تمام كان تعتمد على ذلك.

التجانس الصوتي وكثافته

هذا يعني - بالتبعية - استفادة مبدعنا عبر هذه الخاصية. من قاعدة ازدواجية اللفظ التي تسمح باستعمال عدد مطلق من المدلولات من عدد قليل من الأصوات. وهي قاعدة تقود اللغة الى التجانس الصوتي الذي يقترح قرابة في المعنى. وفي الشعر يتم تقييم كل تشابه في الصوت على أساس علاقته بالتشابه في المعنى. ولذلك عند تطبيق القاعدة التي صاغها بوب بقوله: «على الصوت أن يبدو كما لو كان صدى المعنى» [10]. على الكثافة الصوتية للألفاظ التي يحتويها قاموس وحيد الطويلة في مجموعته. سوف تكتسب أبعادا تؤكد خاصيات جوهرية في البنية الايقاعية. أهمها تقسيم الجمل الى وحدات تشطيرية أكثر كلما كان هناك وحدات تنتمي الى بنية تركيبية تهيء لقانون التماثل والتراكم. ومن هنا يبدو تحفظي الأولي منطقيا. فعمل فني يضم كل هذه التقنيات لا يمكن بحال أن يكون باكورة أعمال صاحبه وإن كان اختزن كثيرا حتى فاض به الكيل. انظر ماذا يقول مثلا في قصة أرغول «وأنت لست سوى المباحك المتماحك/ بين نني العين وباب الروح/ لها أن ترشف الشاي والعاشق رائحة النعناع». وفي قصته شاي مر «أفلتت نسمة من قبضة الأغنياء/ حطه البحر أمامي. أطلق أصواتا عرجاء بما يكفي لتنبيهي». وفي المدينة «بائع الكتب في الزاوية يبيع الكتب والكتاب» الخ.. وبالتالي فإنه إذا كان الشعر يستجيب لقاعدة التوازي «الصوت - دلالته». فإن لفظ وحيد الطويلة يميل الى تجانس الكلمات التي تنتمي الى قطاع واحد.

انها بعض السمات الاسلوبية التي نلحظ منها حرصا خاصا من جانب مبدعنا تجاه الألفاظ التي كانت شاغله الشاغل سواء على المستوى الفردي أو التركيبي - تركيب الجمل - غير أن هذا الحرص تمثل على المستوى التركيبي بصورة أكبر مما هو عليه على مستوى اللفظ الفرد. ولذلك تظل الألفاظ في تجاذب مستمر. ومن نتاج هذا التجاذب. تشع قيمتها وتنتظم في دلالتها. فلا تتحدد أبعاد اللفظ إلا من خلال علاقات التجاذب مع غيره. ومع هذا الخلق. تكثر ذبذبات الايقاع وتتعدد ألوان الشكل فتظل حساسية النصوص النفسية واللغوية مازجة - في شاعرية بين الماء والنار والظل. مؤكدة أن الحقائق الصغرى. هي تلك التي جاءت نسبتها الى صدقها. فليعش وحيد الطويلة براءته مطمئنا الى حيرته. وليجن من عناقيد القصة / القصيدة ما ينعش به ذاته. دون أن يتنازل في المستقبل القريب عن الرواية/ القصيدة أيضا. مع صعوبتها، وليمنح الحياة من المعاني الجميلة ما يلهمها الخيال والحب ولنبتسم محتفلين معه في النهاية. بصدور مجموعته القصصية عن مركز الحضارة العربية. ولنبتسم ثانية. فإن في الأرض من التجهم ما يكفي لينقل قلوبنا، مصداقا لقول الشاعر الأمريكي ويتمان «احتفل بنفسي واتغنى بنفسي/ وكل ما أدعيه أنا .. عليك أن تدعيه / لأن كل ذرة تنتمي إليّ.. تنتمي إليك».

المراجـــع

١ - محمد محمود عبدالرازق - فن معايشة القصة القصيرة - هيئة الكتاب - القاهرة ١٩٩٥.

٢ - محمد الرفاعي - غربة اسمها المسرح - محطات للانتظار محطات للسفر - هيئة الكتاب - القاهرة - ١٩٩٧م.

٣ - د. حسن فتح الباب - سمات الحداثة في الشعر العربي المعاصر - دراسات أدبية - هيئة الكتاب - القاهرة ١٩٩٧م.

٤ - د. رشاد رشدي - فن القصة القصيرة - مكتبة الانجلو المصرية - القاهرة - ١٩٥٩م.

٥ - هنري ودانالي توماس - أعلام الفن القصصي - ترجمة عثمان نوية - دار الكتاب المصري - ١٩٥٦م.

٦ - صلاح عبدالصبور - نبض الفكر - قراءات في الفن والأدب - د. عزالدين اسماعيل - هيئة الكتاب - القاهرة - ١٩٩٨م.

٧ - د. جميل عبدالمجيد - البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية - دراسات أدبية - هيئة الكتاب - القاهرة - ١٩٩٨م.

٨ - رونالد دافيد لانج - *الحكمة والجنون والحماقة - سيرة طبيب نفسي* - الألف كتاب الثاني - هيئة الكتاب - ٢٠٩.

٩ - د. يسرية يحيى المصري - بنية القصيدة في شعر أبي تمام - دراسات أدبية - الهيئة ١٩٩٧م.

١٠ - مذكرات كازانتزاكي. ترجمة ممدوح عدوان. دار ابن الرشيد للطباعة والنشر - بيروت - ١٩٨٠م.

صورة شخصية مهربة لمحمد شكري

بـرج تولســـتوي

المهدي أخريف *

بشقته، منذ أكثر من عشرين عاما، على قمة عمارة تولستوي، حيث مازال يواصل لعنة العيش بنفس الطقوس المتمردة المتفردة. بشقته تلك كنا نلوذ في طنجته هو، أول النهار أو أول الليل، من منتصف النهار الى آخر الليل، نصعد الدرج المئة والعشرين بخفة الخفافيش حتى الطابق الخامس كيما نتفرغ لشغفنا المشترك بالأدب: إبداعا واستمتاعا، ولشغفنا الدؤوب بأسئلة المعرفة وأسئلة الحياة.

على نغمات «بحيرة البجع» أحيانا، مع مباهج النبيذ نرتجل اللحظات المتألقة نتكاشف، نأتلف ونختلف، نسترجع العلائق والأحداث، نسخر من رتابة الأيام وبلادة الأنام، نراجع الأفكار والتجارب الأدبية والفلسفية .. نتسكع دون رقيب في دروب الأدب البعيدة والقريبة.. نتناشد الأشعار .. كنا نتناشد الأشعار باستمرار، سواء تلك التي أكتبها أو التي نفضلها أو نترجمها عن الاسبانية.

في هذه الشقة بالذات تناشدنا أشعار لوركا وأليكسندري، غيين وكفافي، رامبو وهولارلين، السياب وسعدي يوسف..

وفيها أيضا استعدنا، في الأماسي المطيرة الطويلة، نصوص الحيوان والبخلاء، الأغاني والحماسة، أشعار المتنبي والمعري، النفري وأبي نواس، الشعراء التروبادور، الصعاليك، ومجان العصر العباسي الأول واحدا واحدا.

وفي هذه الشقة تلا شكري على مسمعي فصول «الخبز الحافي» بعنوانها الأول: «أعوام الجوع». قبل أن تصدر في ترجمتها الفرنسية التي كانت شاهدا على بعض مراحل انجازها من قبل الطاهر بنجلون بصحبة شكري في صالون .. مدام بورط» نهاية السبعينات.

قارة شكري الأليفة هذه (التعبير لسعدي يوسف)، لم تفقد شيئا من ألقها الخاص بالرغم مما لحق أشياءها ومحتوياتها من تغييرات متعاقبة، فالعبق السري للمكان المضمخ بأريج الألفة، وعبق التاريخ الباطني للكاتب ازداد عتاقة وكثافة.. الأسلوب والنمط الحياتي. طرائق توزيع الأثاث والمحتويات.. الكتب التي ضاقت بها الرفوف، والكتب التي ضاقت هي بالرفوف ففاضت عن إقاماتها المعتادة لتتوزع هنا وهناك في نسق فوضوي جليل.. وجوه سيلين، فرويد، فولكنر، بودلير بنظرته الشزراء جبران، سارتر، فرجينيا وولف، مبعثرة على أريكة القيلولة المعطلة.

الصور الفوتوغرافية القادمة من فردوس مفقود، على جدران غرفة النوم، صور كتاب القرن الكبار في كل مكان.. صور شكري الناطقة بمراحل مختلفة من حياته من طفولة الى الكهولة صورة شكري بصحبة جان جونيه، صورته مع صمويل بيكيت في مقهى باريس.. شكري وتنيسي وليامز شكري وغارسيا ماركيز يتصافحان في بهو مطار برشلونة شكري موقعا كتبه في روما، في باريس في لندن، في فرانكفورت .. شكري بالتبان أيام زمان على شاطيء رأس الرمل في العرائش.. صورة شكري مقلوبا .. صورته على أديم البحر القرمزي للكتابة والأحلام.. صورته على أديم البحر القرمزي للكتابة والأحلام.. صورته عاريا تماما إلا من قلم الكتابة الأول.. ضحكته الصريحة وهو يراقص مدام كريستينا صاحبة حانة «جان دارك» في بداية الستينات. صوره مع الكتاب المغاربة: مع محمد برادة، مع زفزاف، مع محمد عزالدين التازي.. شكري واقفا على مائدة النبيذ في سطيحة فندق الشجرة .. شكري محاطا بست معجبات في مرقص «بياتريس» .. شكري منحنيا بخشوع لمدام .. ترويديس وهي توقع بأناملها الماهرة المقطع الأخير من «الدانوب الأزرق» نظرة شكري الصقرية مخترقة جدار الصورة المعلقة في وجه البيت.. أشرطة الموسيقى الكلاسيكية والحديثة الغربية والشرقية، أمهات الأشرطة المختارة بعناية العارف المتذوق .. صورته المصغرة على طاولة الكتابة، صورته وهو يتأمل رحيل البحر، وهو يستلقي، وهو ينام، وهو يتألم من وجع الأيام.. أوراقه المبعثرة على السرير الأثري.. مسودة «السوق الداخلي» آخر الصفحات من قصة «التابوت» تتلهف الى الظهور من خلف أريكة الأثاث .. صفحات مكشوفة تماما من «أناشيد المالدورور» تشرئب بسطورها الأصلية من أحد رفوف الكتب العربية.. قصيدة «الغراب» غراب «إدغار يو» شخصيا على خزانة الشراب يقعي بلا حراك .. أنامل تشايكوفسكي تنقر عن بعد أوتار «زمن الأخطاء» برقة مستفزة.. وأخيرا .. أخيرا صوت أسمهان يرجف الأزمنة المزدحمة من غرفة اليقظة حتى مضجع الأحلام.

أمس

سألني يونس : ما الذي يجمع شكري وجان جونيه؟ لماذا كلما وقفت على اسم الأول تذكرت الثاني، وكلما مررت بالثاني تذكرت الأول؟

تبدو الفوارق عديدة أكيدة، إن على مستوى الكتابة أو على مستوى الحياة.

بيد أن وجوه التقارب بادية جدا للعيان: كلاهما طرق مغامرة الكتابة من باب التحدي واثبات الذات كلاهما خبر بقسوة، تجارب النبذ والاقصاء والعقاب..

في السجن بدأ جونيه مسيرة الكاتب فنجح في وقت وجيز في انتزاع اعتراف

★ شاعر من المغرب.

المجتمع «الراقي» بمكانته.

وفي الخامسة والعشرين بدأ شكري رحلة الكتابة وتمكن في زمن وجيز أيضا من شق طريقه الأدبي بنجاح في المغرب والمشرق أولا، ثم في الغرب الأوروبي والأمريكي فيما بعد.

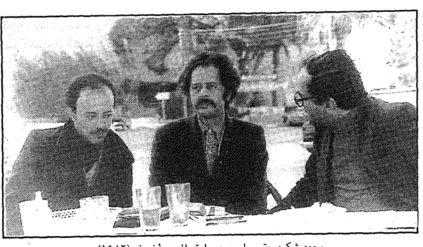
كلاهما أيضا مثل نموذج المتمرد على المواضعات والقيم وعلى سائر صيغ الترويض والتكييف الاجتماعية.

لكن هل يصح اعتبار جان جونيه، بمثابة أب روحي لشكري؟ هل يصح اعتباره قدوة عليا له؟ ربما، الى حد معين بيد أن ما لا ينبغي أن يغيب عن الأذهان هو أن شكري متمرد أبدي ومن ثم لابد أن يطال تمرده كل القُدى والمثل في الأدب والحياة على السواء.

**

حينما ظهر «الخبز الحافي» في الفرنسية وحقق ما حقق من ذيوع وصيت، لم يكن شكري كاتبا نكرة أو مبتدئا .. كان صيت سيرته الذاتية تلك قد ذاع في الولايات المتحدة الأمريكية منذ مطلع السبعينات ومن خلال الترجمة التي أعدها بول بولز، بل انتهى الأمر وقبل نهاية العقد المذكور الى إقرار تدريسها في أكثر من جامعة أمريكية . وفي الوقت نفسه تقريبا ، كان القراء الأمريكيون على موعد مع مختارات من قصصه القصيرة مترجمة الى لغة فولكنر، فضلا عن ترجمات محدودة الى الايطالية والبرتغالية والاسبانية.

أما على الصعيد العربي فقد كان اسم محمد شكري معروفا في الأوساط الأدبية المغربية والمشرقية ، من خلال القصص والمقالات التي دأب على نشرها في الملاحق الثقافية الوطنية ، ثم في مجلة «الآداب» البيروتية الذائعة الصيت أيامئذ ، بدون أن نغفل الاشارة الى القراءة المطولة التي نشرها على امتداد خمسة أعداد متعاقبة من المجلة المذكورة تحت عنوان «تجربتي الأدبية»، وهي القراءة التي دلت على اطلاعه الجيد على الأدب الغربي الحديث. . ولسوف تظهر قريبا منقحة ومزيدة في كتاب يحمل عنوانا جديدا: «غوايات



محمد شكري يتوسط محمد برادة والمهدي أخريف (١٩٨٢)

الشحرور الأبيض» نشرت فصوله في جريدة الشرق الأوسط منذ أشهر مضت.

لذلك عندما هجمت الشهرة على شكري مع مطلع الثمانينات استطاع الصمود في وجه اغراءاتها ومنزلقاتها محافظا ـ رغم بعض المطبات والانزياحات المتقطعة ـ على الاستمرارية في الكتابة والنشر بإيقاع منتظم، وخطوات متزنة محسوبة ، بل وتمكن من تطوير أسلوبه وتقنياته من كتاب الى آخر: من «مجنون الورد» حتى «بول بولز وعزلة طنجة» مرورا بـ«الخبز الحافي» و«السوق الداخلي» بـ «الخيمة» و«السعادة» وصولا الى«زمن الأخطاء» .. وهكذا تحولت الشهرة التي بوأته مكانة الصدارة بين الكتاب المغاربة والعرب (يستثنى نجيب محفوظ بالطبع) من حيث المقروئية والانتشار .تحولت الى محفز دائم لديه للشعور بالمسؤولية تجاه وضعه ككاتب.. أعرف جيدا أن نمط العيش الذي اختاره شكري يمنح الانطباع بوجود ميول بوهيمية مستحكمة لديه وحتى بالتحلل المستديم من أي ضرب من ضروب المسؤولية غير أنني أعرف جيدا بالمقابل أن ظهور شكري المفرط على مسرح الصخب اليومي وصورة الكاتب الخارجي زيادة على اللزوم، تلك التي يقدمها عن نفسه، ليست سوى شكل من أشكال التمويه والخداع.

هاربا من ذاته يعيش
باحثا عن ذاته بين جدران هذا
السجن
الرحيب المدعو حياة
المالنخوليا تقود خطاه نحو فضاءات
حاناته
السبع تارة
وتارة يجلده الخواء ، خواء
الاحساس بالعالم

يحيا شكري الوجود اليومي بسخاء وإفراط ، يهب ذاته لعالم الظاهر بمفاجآته وإكراهاته . لقد اختار منذ البدء هذه العلاقة المتنابذة بينه وبين الأشياء والآخرين جاعلا منها وجاعلة منه ينبوع الكتابة ومادتها.. عالم التجريدات والمقولات الذهنية لا يستثير شكري ولا يعنيه .. كتاباته موصولة مباشرة بحياته الملموسة ، بخبراته الحسية الحواسية لكنه مع ذلك أو ربما بسبب ذلك ، يبدو شديد التيقظ تجاه موقعه المتفرد من الزخم المعيشي الذي يستغرقه ، محتفظا بالمسافة اللازمة ، مسافة الكاتب الرائي ، مسافة الوزان والمعري لأوضاع وتجارب الوضاعة الانسانية.

إن الشخص البوهيمي اللامبالي الذي نلتقي به في مقهى رمبرانت أو نراه في الشارع ليس بمحمد شكري البتة وإنما هو قناعه، قناعه الحقيقي الذي خدعنا وخدع

نفسه ، ذلك أن شكري الأصلي (إن كان ثمة أصل) قد أجاد التخفي داخل ذاته المحصنة مثل حلزون ماكر لا يمارس ظهوره إلا عندما ينسحب من عالم الآخرين ويستقر في برجه الأليف، برج تولستوي.

**

يقول الدكتور محمد برادة متحدثا عن عالم شكري في الدراسة القيمة التي قدم بها مجموعة «مجنون الورد» في طبعتها الأولى في بيروت:

خواء الحالات السبع والسبعين للذات

بيت اللغة الضيق المحتل بوجوه المهانين والمغتربين، بالجلادين والمبتذلين والعراة .. انحسار المفردات واللغات وتشققها داخل بئر النفس.. بسياط الرغبات السحيقة المجهضة .. جراح الطفولة . نداءات الهجرة الأولى نداء الهجرة الأخير وهو يطارد بنوسطالجياه الفتاكة جحيم الأيام الداخلي.

هاربا من ذاته
هاربا من لا ذاته الى الجذور المطوح
بها في أقاصي
الذاكرة
هاربا من الزمن
هربا من رتابة النظام ومن حماقة
الفوضى
محتميا من النقيض بالنقيض
ومحتفلا على الدوام بطريقته المتوترة
بالخراب الجميل للعالم

في تلك اللحظات المطبوعة بعراك الباطن /الظاهر/ الرغبة/ الموت، الثرثرة/ الصمت، العزلة الممضة وسط الصخب الأقصى في تلك اللحظات بالذات تتخلق حالات الكتابة تمهيدا لهدنة مؤقتة مع الذات والأشياء، تشرئب خيوط سرد متوترة، وتلتقط رؤى وتناصات غائمة في سديم الخواء.

«على العكس من معظم كتابنا الآخرين، تعلم محمد شكري لغة الأشياء العارية القاسية ، قبل أن يتعلم الكلمات «المعبرة» لذلك تظل حياته اليومية هي الأساس ، وتغدو الكتابة بالنسبة إليه إدمانا جريئا يرفض أن يجعل منه قناعا للتجميل أو مطية للارتقاء في السلم الاجتماعي».

وبالفعل فإن شكري يكتب ذاته ، يستقصي ويستعيد الحيوات والتفاصيل التي عاش ، إما عبر سرد صارم ومباشر وعار قوي ومقنع في الآن نفسه على نحو ما فعل في «الخبز الحافي» وإما بتجريب تقنيات السرد المتقطع والأنفاس الشعرية والتضمنات والخلاصات الحكمية بدون أي تنازل فيما يتعلق بالرؤية النقدية للذات والآخرين. مثلما نجد في «زمن الأخطاء» ، وإما بتجريب التحليل السيكولوجي وتشخيص المفارقات السلوكية وبراعة النقد والبارودبا المبطنة والمعلنة كما في كتابه : «بول بولز وعزلة طنجة» .

وحتى في قصصه القصيرة ، ما نشر منها وما لم ينشر بعد، نجد ذات شكري حاضرة باعتبارها المرجع الرئيسي والمباشر للسرد والتوليفات النصية، بالرغم من تنوع النماذج والمواقف المرصودة فيها، وتعدد اللقطات وزوايا النظر السردية.

لكن شكري إذ يكتب ذاته، يكتب الآخرين ، الآخرين المنبوذين والمهمشين ، كما أشار محمد برادة ونقاد آخرون. بل لسنا نغالي إذا قلنا بأنه يكتب ذواتنا جميعا . بمعنى من المعاني ، حينما ينجح في النفاذ الى تلك البؤر المشتركة والصميمة من المعاناة الانسانية.

**

وهو يكتب ذاته محتفلا بالحسي يكتب العالم من حوله أيضا . يحرر الرغبات من سجنها المصطنع، يسمي الأشياء بأسمائها الطليقة، يغلف الوقائع بغلائل شفافة من متخيلة الأسيان، يشعرن السرد، ويدقق في مسألة استخدام الكلمات ، شغوف بايجاد صيغ واشتقاقات مبتكرة تضفي المزيد من التخصيص على كتابه من أجل غاية واحدة ووحيدة من أجل تحويل كل هذا المدخر المدسوس في الذاكرة والعظام، من المعاناة والتعاسة ومن قبح العالم الى مادة أدبية الى فن مقنع ومقلق، فن يحقق الصدمة المخلخلة المحررة من جهة، والمتعة الجمالية من جهة ثانية.. لنقل بأن الأمر يتعلق في الواقع بنفس ذلك المسعى الذي نظر له بودلير جيدا ثم جاء لوتريامون فجسده بأعلى المستويات في «أناشيد المالدورور» ، إنه تحويل القبح الى جمال أو بالأحرى تجميل القبح ، يسببان.. تحويل نثر الحياة الرديء الى شكل شعري أو مشعرن ، لا بتزيين الوقائع وتغليف الجراح بالمساحيق، وإنما بالعكس بتسليط الأضواء كاشفة قاسية على مناطق «العطب» والبؤس والمعاناة سواء تعلق الأمر بحياته الخاصة أو بحياة الآخرين من حوله.. ذلك أن «استراتيجية التجربة الأدبية لديه، إن صح الحديث عن استراتيجيات في التجارب الأدبية ، إنما تكمن في ابراز المغيبات من الأفعال والسلوكات ، الرغبات والأحلام والتخيلات الثاوية في الحدائق السرية للنفس بواسطة السرد العاري، المدجج بإيقاع الذات المنكتبة على جسد النصوص.

تجميل القبح إذن ما هو إلا مكر الصنعة وبراءاتها معا، صنعة الكتابة، نسقها المجسد عند شكري من خلال ايقاع شديد التخصص والملموسية .. انه هو الذي يمثل العنصر الحاسم الناظم لحيوية فعل الكتابة وقوتها.. ايقاع الكتابة الشكرية هو ذلك التدفق الجارف والموثق للمحكيات .. تيار الباطن هو وقد تحكم في ناصية السرد والوصف والتداعيات ، وإليه قبل غيره، أعزو أصالة تجربة شكري الأدبية ومقاومتها لامتحانات البقاء والتجدد التي لا ترحم.

تحية أولى
وتحية أخيرة الى محمد شكري
في طيرانه الأخير الى مصر
واقفا على قبر أسمهان أراه،
سيهتدي اليه بحدس العاشق التائه.
سيرشه بوابل من زهر النارنج
وعند قدمي أبي الهول
تحت الشفق المهيب
سيرد إليه
سيرد الى العالم
ضحكته
الجوفاء.

هويات متعددة ومجتمعات منوعة

القدس مدينة كونية

ليانة بدر *

لا يمكننا تذكر أسماء المفكرين والعلماء والكتاب الذين تفخر بهم الحضارة العربية في مراحلها الذهبية مثل ابن رشد وابن النفيس والبيروني وابن حزم الأندلسي دون أن يتبادر الى أذهاننا بأنهم رواد فكرة «الكونية» . ففي تلك الامبراطورية الاسلامية الشاسعة التي امتدت اليها الثقافة العربية ، كان المزيج الحاصل يتمثل في الانتماء لمفهوم العالم المتمدن، ولمعنى التبادل بين المركز والأطراف. ولا يصيبنا الاستغراب حين نعلم أن الخليفة المأمون وعلماءه كانوا يناقشون علوم الاغريق، فهو الحاكم الذي أرسل بعثة استكشاف علمي كي تقيس طول درجة من محيط الأرض، وبهذا توصل الى قياس محيط الأرض كلها. ومن ثم فلم يكن غريبا أو مستبعدا في حقبة النهضة التي نتحدث عنها أن يحفظ الصوفي «تراث الفلك اليوناني الذي فقد في أوروبا مثل كتاب بطليموس، ثم يقوم بتطويره وتصحيح أخطائه في كتابه «صور الكواكب الثمانية والأربعين» ، لكي يستند الى كتابه هذا الفلك الحديث بأكمله.

ان ازدهار الحضارة العربية تاريخيا اشتمل على ذلك البعد الكوني الذي كان يتقبل بسماحة وترحاب كل النتاجات الثقافية السالفة لجميع الأمم والحضارات ، ويهضمها ويدرجها في سياق حضارته المتنوعة . ولم يغب مفهوم التسامح والقبول الا في عصور الانحطاط التي أعقبت غزوات أمم أخرى.

ذلك هو المدخل الذي أردت تناوله لدى استشراف مستقبل «الكونية» في الشرق الأوسط وذلك تحديدا عن طريق مدينة القدس.

تعنيني القدس بوصفي كاتبة فلسطينية ولدت وعشت في رحابها ، وتحددت من خلالها هويتي الأولى كمنتسبة لمدينة كونية رغم المنافي الكثيرة التي طفت بها قبل عودتي الى فلسطين . ولأنني كاتبة أيضا فانا أفضل التعامل مع المدن والأمكنة العيانية في علاقتها مع المجتمعات والهويات المتنوعة، محاولة استكشاف أزمة هذه الجماعات، والتباس هوياتها. إن ايراد سرد وصفي بسيط لما تركت المدينة عليه ، وما عدت لأجده مطبوعا فيها تحت ظروف الاحتلال الاسرائيلي يقرب الفكرة الواضحة لما يمكن أن يحتويه معنى الكونية الذي يجمع البشر على أساس عالمي دون أن يضيع هوياتهم الاثنية ، ولما يمكن أن يحصل من تشويهات وتأويلات تنتسب الى معان ايديولوجية وعنصرية أخرى.

ففي تلك المدينة التي تقدسها الأديان الثلاثة ، تعلمت وبحق تلك الدروس البديهية التي تقدمها المدن الكونية لمن ينشأون فيها ، الا وهي الانتماء للمزيج الاجتماعي، والثقافي والديني الذي يضمه المكان . هذا الانتماء يصير جزءا من الكيان المعرفي والسلوكي للناس في حياتهم اليومية . ففي القدس منذ أقدم العصور وحتى الآن مازالت هناك فسيفساء بشرية، وجماعات اثنية تتعايش فيما بينها ، وتختلط ببعضها . وهناك مازالت حتى الآن أحياء وزوايا داخل المدينة القديمة خاصة بالأفغان، والأرمن ، والسريان، والمغاربة واليونان، والغجر الخ..فمن وجهة النظر التاريخية البحتة تستطيع شعوب الأرض كلها ادعاء امتلاك هذه المدينة إذ انها جميعا مرت عليها ، وأقامت فيها معابدها من الحثيين والبابليين الى الأراميين والرومان، الا أنها بقيت دائما وأبدا مدينة للجميع لأن كل من فيها كانوا ينصهرون داخل بوتقتها الكونية المرحبة بجميع البشر على اختلاف هوياتهم، وهذا ما يجري تغييره كليا الآن بدءا من الفترة التي أعقبت ضم اسرائيل لها.

الامتزاج الثقافي وتبادل التأثيرات:

لا يمكن لشعب أن يطمح الى امتزاج الثقافات بمعناها الكوني ان لم يطمئن الى قدرة ثقافته وجدارتها على البقاء . لقد انتمى الفلسطينيون الى محيط ثقافي عربي تبادلوا فيه التأثر والتأثير ، كما انفتحوا على حضارات الغرب وفنونه في العشرينات والثلاثينات بحكم موقع فلسطين الاستراتيجي والجغرافي ووقوعها على الحافة الغربية لآسيا على تخوم البحر المتوسط الذي يفضي الى أوروبا . ومن يراجع سجل الحياة الفنية والثقافية المنفتحة والخصبة في العشرينات والثلاثينات يكتشف ذلك المزيج الثقافي والحضاري الفريد الذي تجسد في القدس بوصفها مدينة أماكن العبادة لكافة الأديان السماوية، ليس هذا وحده بل ان وسائل الانتاج الثقافي القديمة المتجسدة غالبا في المدارس والمعاهد والمكتبات لجميع الطوائف والأديان تواجدت دائما بكثافة عالية فيها. وحتى الآن فإنه بإمكاننا أن نجد زوايا خاصة بالبحث والدراسة تابعة لشعوب آسيوية أو افريقية . كما أن التمركزات الثقافية لشعوب أوروبية عديدة وجدت فيها دائما دون أية عوائق أو مشكلات وأذكر أنني في طفولتي وخلال دراستي المرحلة الاعدادية في المدرسة كان بإمكاني وزميلاتي في مدرسة «دار الطفل العربي ــ ابناء شهداء دير ياسين» الدراسة على يد معلمة المانية، ثم الذهاب لحضور كونشرتو لشوبان أو تشايكوفسكي في مركز ثقافي أوروبي، ثم استعارة الكتب ومشاهدة الأفلام في مكتبة المركز الثقافي الأمريكي، ثم الاستمتاع بأغنيات مصرية تتلوها أغان انجليزية من الاذاعة المحلية دون أن يثير هذا المزج أي بادرة تعجب من أهلنا . كما أنه كان يمكن لنا كفتيات من بيئة اسلامية تبادل وضع سنابل الصلبان الذهبية كحلية على صدورنا ، كشيء اعتيادي ومألوف مثلما تحمل صاحباتنا المسيحيات أيضا نماذج ذهبية مصغرة من القرآن في عقودهن الذهبية. ولم يكن يصيبنا أي نوع من الاستغراب حين نشارك بعضنا الأعياد برغم تعدد طوائفنا ومللنا. بل إن أفضل مدارس فلسطين كانت هي مدارس الرهبان والأديرة، وهي التي خرجت الكثير من الشخصيات الفلسطينية من المسلمين أو المسيحيين. كما أن التجار اليهود كانوا يعملون سويا مع التجار العرب دون أية ضغينة أو مشاكل كما سمعت من جميع الفلسطينيين الذين عاشوا فترة ما قبل نشوء اسرائيل .

وأستطيع القول بأنني قضيت جزءا من طفولتي في قلب القدس القديمة حيث تسنى لي دائما الامتزاج واللقاء مع ثقافات أخرى كانت تؤثر فيمن حولي وليس بي فقط . ولم يكن هناك أي خوف على ضياع هويتنا الثقافية حين كنا نحضر الأفلام الأجنبية، أو نعيش أعياد الطوائف المسيحية المحيطة بنا، أو نندمج في أساليب غربية من العيش أو اللباس. كان ذلك يعود الى جو المدينة التي تسكنها جماعات بشرية لأماكن سكناها أسماء دالة عليها. فهناك حارة النصارى وحارات الأرمن وحارة المغاربة الخ.. ولا يوفر ذلك أية ميزة لمن يقطنون فيها سوى انه ينتمي الى مدينة عظيمة كالقدس تجمع ساكنيها وتهضم أحلامهم البسيطة أو الكبيرة تحت جناحيها وحين كان المرء يعبر في أسواقها القديمة فإنه كان يرى تقسيم الأسواق التراثي التقليدي ، فهنا سوق العطارين حيث تباع الحشائش والوصفات الطبية، وهناك سوق القطانين حيث أنواع الأقمشة المتنوعة ، الخ .. وفي داخل السوق المسقوف «باب خان الزيت» كانت تعرض الخضر والفواكه والأغذية اليومية حيث تمتاز البضاعة المعروضة كأي سوبر ماركت غربي بالتفوق الجمالي المتمثل بمزيج الألوان المتناسق والروائح العطرية المميزة وغرابة النكهة . ان ما جرى بعد هذا للقدس وأهلها لم يكن أبدا في سياق التطور الطبيعي لمدينة كونية تعيد انتاج نفسها وعلاقاتها بالبشر متعددي الهوية الذين يعيشون فيها.

مجتمعات غريبة وهوية قسرية :

عندما ضمت اسرائيل القدس بقوة السلاح كانت هناك نقطتان ، أولهما ان القانون الدولي يثبت أن ضم القدس غير قانوني. والثانية هو موضوع تعامل المحاكم الاسرائيلية مع

* روائية وكاتبة من فلسطين.

القدس من ناحية عدم تطبيق القوانين الدولية على سكانها واللجوء الى القانون الاسرائيلي الاحتلالي. فقد تم فرض قانون الاقامة على مواطني القدس عام ١٩٦٧ متلازما مع تغيير الحدود البلدية المتعارف عليها، بحيث امتدت القدس بشكل غير واضح الى حدود البيرة ورام الله. وتم اعلان أية أراض كان أهلها في الخارج وقت الاحتلال لأي سبب انساني وعملي كالدراسة والتجارة كأراض مصادرة واستولت اسرائيل على جميع الأراضي التابعة للدولة أو التابعة للمواطنين والتي لم تكن مسجلة بموجب أوراق رسمية ، وشمل هذا قسما هاما من الأراضي الفلسطينية لأن عدم تسجيل الأراضي بشكل رسمي يعود الى تقليد قديم فرض على فلاحي بلادنا بسبب أسعار التسجيل المرتفعة، أو الضرائب الباهظة التي أثقلت كواهلهم ، والتي لم يتوافر لهم سدادها أبدا في فترات المجاعات أو الحروب. هكذا جرى الاستيلاء بالقوة على أراضي أهل القدس والقرى التي تحيطها.

أما بالنسبة للحرفيين القدامى، ومهنهم المختصة داخل نطاق السور في البلدة القديمة، فقد جرى إفراغهم التدريجي وتمهيد الطرق لافلاسهم، عن طريق فرض الضرائب الباهظة على السكان العرب تحت أسماء عديدة اذ أن ضريبة السكن وحدها التي يدفعونها تماثل ثمن الاقامة في فندق فاخر في أهم عواصم العالم.

وقد كرس نظام بلدية القدس الاسرائيلي أوضاعا غير متكافئة فهناك الكثير من الضرائب على النسق الغربي ، وفي المقابل فإن أهل القدس محرومون من الخدمات البلدية . وكم هو مألوف منظر القمامة المكدسة في الطرقات، أو مشهد المجاري السائلة أمام البيوت. وقد أدى هذا الى تفكك وانحسار دور قطاع الصناعة الحرفي. كما صار العمال بحاجة العيش حيث أن الرسوم باهظة الثمن التي يدفعونها أكثر بكثير من معدلات دخولهم ، بحيث لجأوا الى العمل لدى الاسرائيليين تفتيشا عن لقمة العيش.

ان الشعوب السجينة داخل طوق من السيطرة الاستعمارية تلجأ الى طقوس لرفض الواقع المفروض عليها بالقوة. ومن هنا نرى أن التزمت ، والتعصب وأشكال التفكير الانعزالي والظلامي تتسلل أحيانا الى جماعات داخل هذه الشعوب حيث تظن انها تحمي نفسها باقامة شبكة محكمة حولها من الانغلاق تعطيها وهم الأمان. وهنا يظهر الحذر إزاء اللقاء مع ثقافات أخرى، وتجارب أخرى. فكل ما هو غريب يعطي الحس باعتقاد السيطرة على الواقع المباشر، ولذا لن نستغرب اذا اكتشفنا أن من أهم مشاكل القدس العربية اليوم ليس فقط زيادة التزمت والحجر على الذات، وانما أيضا ازدياد تعاطي المخدرات في صفوف الفتية الذين حرموا من فرص العمل اللائقة ، ومن التسهيلات التي يحتاجها الشباب مثل الأندية والمراكز الثقافية والرياضية وسواها.

تقبل الآخر أم رفضه؟

إن من أهم خصائص الهوية الثقافية امتلاكها ميزة الانتقال من جيل لآخر عبر الذاكرة الجماعية وتقاليد الحياة والحرص الانساني. وهكذا يمكن الحفاظ على منتجاتها الابداعية من فن وأدب وتراث ثقافي أو روحي. أما ما يحدث في القدس اليوم فهو شيء آخر. فقد محيت ذاكرة الحياة التقليدية القائمة على قيم التضامن العائلي بسبب البطالة والفقر، كما تم فرض نموذج غربي للاستهلاك أي السوبر ماركت الضخم وهو «المول» والذي يدعى «الكانيون» في القدس الغربية ، حيث تعرض البضاعة ذات التغليف البراق والادعاء الحضاري الغربي جاذبة اليها من أفقرت مدينتهم وحرمت من بريق صناعاتها التقليدية الجميلة، ومن أخليت بيوتهم بسبب الاستيطان القسري للجماعات اليهودية المتعصبة.

أما بالنسبة للصراعات اليومية لطرد الفلسطينيين من بيوتهم مع هذه الجماعات التي تستخدم كل أشكال استفزاز الفلسطينيين بما فيها القاء القاذورات في ساحات الدور العربية ورمي البول والفضلات في خزانات مياههم، فهي أكثر من أن تعد وأن تحصى.

ان من أهم خصائص الهوية الثقافية الكونية تقبل اللقاء مع الثقافات الأخرى، لكن تلك السماحة المعروفة التي لازمت أهل القدس تكاد أن تضيع الآن في زحمة الصراع مع الآخر ، بسبب تحطيمه لروابط الحياة التقليدية ، ولتدميره المنهجي للفضاءات الثقافية التي عاش الناس من خلالها معنى التعايش والمسالمة. ان مفهوم الاصالة يتحول هنا الى احساس يتراوح بين نقيضين: فإما الحقد على كل ما ينتمي للغرب بالمعنى الحضاري، أو المبالغة في أصولية دينية تود أن تحل نفسها مكان الثقافات المتعددة التي عاشت عليها المدينة الكونية طيلة العصور. ولا يمكننا إلا أن نذكر هنا الوجه الواحد والأوحد للقدس اليهودية والذي تحاول اسرائيل فرضه على المدينة هو الذي يثير نوازع التطرف بين الفتية والشباب العرب الفلسطينيين . فعندما تستبدل أسماء الأمكنة بأسماء يهودية، وعندما تزور أسماء المواقع الأثرية لاعطاء الانطباع بأنه لم يكن هناك أهل للمدينة سوى مجموعة من اليهود الذين عاشوا كأقلية ولفترات قصيرة من التاريخ باعتبارهم جزءا من شعبها ومن سكانها. فإننا نستطيع حكما فهم التشويه الخيالي والطائفي الذي تفرضه السياسة العنصرية الاسرائيلية على المدينة . فهناك منهج ايديولوجي شائع بين الاسرائيليين ، وهو تجيير التاريخ ببساطة شديدة لأهداف الصهيونية . فهو يقفز على ألفي عام من تاريخ مدينة حافلة بكل انجازات الحضارة العالمية ويختار من بينها مائة عام أو ما يزيد لكي يحاول إثبات أن المدينة لم تكن الا المكان الصهيوني الأوحد. ففي برج السلطان سليمان القانوني القائم في الناحية الغربية من السور نجد أن متحف القدس الاسرائيلي يقدم المكان على أنه تابع للملك سليمان القديم الذي ذكرته التوراة. ويتمثل هذا المنهج في محاولة تغيير أسماء الأمكنة وادعاء نسبتها الى التاريخ اليهودي، كما يبدو أيضا من خلال الاستيلاء على المتحف الفلسطيني في القدس الذي تم تغيير اسمه الى متحف روكفلر ، وفي السطو على جميع القطع الأثرية التي وجدت في الأراضي الفلسطينية طيلة فترة الاحتلال وعرضها في متاحف العالم، ونسبها الى اسرائيل وتاريخها.

هويات جديدة ومجتمعات حديثة:

ان تبلور الدولة الفلسطينية الوطنية هو الذي سيعيد افساح المجال أمام التنمية الاقتصادية والثقافية بما يكفل لأهل القدس التوازن واعادة انماء الهوية المشطورة والمبددة ففي ظل اعتراف كل شعب بحق الآخر في تطوير ذاكرته وهويته، وفي تنمية مجتمعه وحفظ تراثه نستطيع العودة الى مفهوم الاخاء والتسامح الذي جعل من القدس مدينة فريدة ومقدسة. ان القبول بدولتين لشعبين هو الحل الأمثل لكل هذا التزوير والارهاب العنصري الذي يجتاح القدس وحياة شعبها . ويهمني أن أختتم الموضوع بمشاهدات عيانية لي أثناء احدى جولاتي لتفقد المدينة ، حين أشار لي أصدقاء مسيحيون يعيشون في حارة النصارى في القدس القديمة منذ أجيال وأجيال ، على حفر وكسور أمام حوائط بيوتهم ، وبالذات قرب المدخل الرئيسي، تلك الاشارات تعني أن اليهود المتدينين قد أعدوا عدتهم لاجلاء أصحاب البيت، ففي يوم قريب سوف يحضرون ويشيرون الى هذا الحفر على الباب، والذي ليس له أي شكل ذي دلالة ، ليقولوا انها اشارة يهودية تعني أن البيت كان لهم يوما، ذلك أسلوب واحد من أساليب كثيرة تدعمها بلدية القدس التي تقوم حاليا بسحب هويات القدس من أعداد كثيرة من الفلسطينيين تحت حجج عديدة ، يكفي أن تتزوج أي فلسطينية أي فلسطيني من الضفة الغربية أو غزة كي تسلبها الداخلية الاسرائيلية هوية القدس. لقد نشأت في تلك المدينة المقدسة، وتعلمت في مدارسها ، وأهلي يسكنون فيها حتى الآن، كما أن كل أصحاب الطفولة هناك، ولكنني في كل مرة تصل فيها خطواتي اليها يصيبني احساس مألوف وكأننا متسللون لا يليق بنا الا الفقر، والفناء، والخروج من مجرى العالم والانسانية. وحين انظر وغيري الى المجتمعات الاستيطانية الشاسعة والخاوية والتي يحاولون ملأها بجلب مهاجرين جدد، ونرى كم هي بشعة وضخمة أبراج السكن المتماثلة والفاقدة الهوية أو الشكل المميز، والتي تمتد على هضاب القدس كأحياء سكنية فارغة من أي روح أو احساس سوى الاصرار على قهر الآخر والاستيلاء على أرضه وأملاكه بالقوة، أشعر أن القدس تناديني لكي أرى مشهدها التاريخي المميز عند سفح الجبل الذي يرقد عليه بيت جدتي المصادر لصالح بلدية القدس.

ورغما عن كل خطوات الفصل والتمييز العنصري التي تفرض علينا نحن أبناء القدس فانها ستظل دائما : حاضنة لجميع الأديان والهويات . لهوائها رائحة لن تجدها في الأرض، ولروحها الكونية سر لن يفهمه الغزاة.

---

* قدمت هذه الورقة في ندوة دولية عقدتها المؤسسة الثقافية التابعة للاتحاد الأوروبي في مركزها في ليدن ـ هولندا.

هل تتحمل الجامعات العربية مزيدا من الاختراقات؟!

طيب تزيني *

– ١ –

لم يعد خافيا على الباحث ما وصلت إليه الجامعات العربية، في إجمالها وعمومها، من انحطاط علمي اكاديمي وأخلاقي، فلقد أخذت مظاهر هذا الانحطاط تفصح عن نفسها ربما مع بدايات السبعينات، أي مع بروز «المرحلة النفطية» التي اقترنت بسيولة مالية متدفقة الى خزانات النظم العربية المعنية وبظهور مقدمات كبرى لمجتمع استهلاكي يستهلك ما لا ينتج من الحاجات التي لا تنتمي الى التطور الداخلي الاقتصادي والاخلاقي والجمالي للمجتمع العربي.

ونضيف الى ذلك ما رافق المرحلة النفطية المذكورة من إفقار للطبقات والفئات الشعبية، ومنها المعلمون والأساتذة والكتاب والمثقفون والعلماء والفنانون. وبدا بيد مع ذلك، أخذت تظهر أشكال متعاظمة من الفساد والإفساد تبدأ بالواحد ولا تنتهي، ومنعها بشكل خاص الدعارة والاتجار بها وتعميم المخدرات والرشوة واللصوصية في الجاه السياسي أو الاجتماعي أو الثقافي وغيره. وفي هذه الحال، لم يكن بوسع الجامعات أن تبقى بعيدا عن ذلك كله، خصوصا وأن عملية اختراق واسعة النطاق أخذت تخضع لها من ثلاثة مواقع رئيسية. الموقع الأول يبرز من خلال انتزاع الاستقلالية العلمية والايديولوجية للجامعات المعنية من قبل المؤسسات والمكاتب والأجهزة المنوطة بها مسؤولية «تنظيمها والتخطيط لها وتمويلها» وفي سياق ذلك راحت جموع من «الأساتذة» تقتحم الحرم الجامعي دون أن تكون لديها الامكانات الضرورية للعمل العلمي الجامعي، مكتفية بذلك ببطاقات الدعم التي تحصل عليها من خارج الجامعة، أي من تلك المؤسسات والمكاتب والأجهزة، وكان ذلك كفيلا بتدمير الحياة الجامعية (حرية البحث والاستقلالية الفكرية والتفرغ للبحث وتساقط الأخلاقية الجامعية) وباختزال المناهج والمواد الجامعية الى خطاطات لا تسمن ولا تشبع.

أما الموقع الثاني لعملية اختراق الجامعات العربية فيظهر من خلال الهجرات الفردية والجماعية لكتل متسعة من الأساتذة الى جامعات تكفل لهم الكفاية المادية والكرامة الاجتماعية، لكن المشكلة تتفاقم مع تضييق احتمالات تلك الهجرة لأسباب سياسية أو اقتصادية (الأزمات الاقتصادية التي تقع فيها البلدان صاحبة العلاقة كما يحدث في بعض بلدان الخليج، أو ايديولوجية عقيدية (الايديولوجيات التي يحملها الأساتذة أصحاب العلاقة).

وأخيرا الموقع الثالث ويبرز من خلال لجوء أعداد متكاثرة من الأساتذة والمؤسسات الجامعية لبيع أسئلة الامتحانات ومنح الدرجات العلمية مقابل «أعطيات» من الهدايا أو المال أو – كذلك – المناصب.

– ٢ –

ومن الجدير بالذكر أن المجتمع العربي، في معظم أقطاره وفي مرحلة ما بعد الاستقلال، واجه صعوبات كبرى حيال البناء التأسيسي الجامعي، فالتجربة حديثة عموما وإجمالا، أما هذه الصعوبات فقد ظهرت خصوصا في المسائل الأربع التالية: تأسيس الهيكلية التنظيمية والمادية، والبنية العلمية الأكاديمية والمنظومة الجامعية الأخلاقية، وأخيرا الموقع من النظام السياسي القائم. ويمكن القول، بكثير من الوضوح الواقعي المهيمن، بأن تلك المسائل لم تجد حلا دقيقا وشاملا وذا بعد استراتيجي. فهي لم تكن بعيدة عن الاختراقات من كل صوب وحدب، فظلت معلقة ومفتوحة على كم هائل من احتمالات التراجع والترهل والتصدع. أما ما أخذ يتلاحق على هذا الصعيد منذ السنوات الماضية فقد تكفل بتسديد ضربة عميقة ومحكمة الى المؤسسات الجامعية العربية، بجلها وبإجمالها.

لقد أتت تلك الضربة عنيفة ومثيرة لمجموعة من التساؤلات والمفارقات والاحراجات من قبل منظمات أكاديمية وثقافية دولية راحت تشكك بمصداقية شهادات ووثائق جامعية عربية. وقد أخذ باحثون وسياسيون يلاحظون أن عهد الجامعات العربية راح يتراجع لصالح عهد من عملية هائلة على صعيد بناء القصور والفيلات والشاليهات والمزارع وامتلاك سيولات متعاظمة من المال معظمها يهرب الى الخارج من قبل فئات طفيلية تعلن نعي العلم والتعلم لصالح جشع شرس لامتلاك كل شيء. وهذا ما انعكس بقوة على المصادر المادية لميزانيات الجامعات والبحث العلمي، حيث هبطت نسبها الى درجات قياسية مرعبة.

وهنا، أخذ الأستاذ الجامعي يظهر كضحية قد تكون آيلة للانقراض فهذا الاستاذ الذي بدأت الأرض تهتز تحت قدميه بسبب مأساته الاقتصادية وكرامته الجامعية المهدورة، راح يُدفع دفعا باتجاه أن يضيف الى عمله «الجامعي» المستباح نشاطين اثنين، واحدا يتمثل في تحويل الامتحانات الجامعية ونتائجها الى بازار يقوم مبدؤه على أن النجاح «مشروط» بالحصول على «مقابل» يكتسب اسم «التسعيرة». أما النشاط الثاني فيبرز على صعيد الحياة الاقتصادية الطاحنة خارج الجامعة، وذلك بأشكال متعددة ومفتوحة، العمل سائق سيارة أجرة أو كتاجر مهربات أو الدخول في منافسة العمل في مكتب تجاري أو مطعم أو فندق.

وفي هذا وذاك، تتحول طرائق العمل الجامعي الى أدوات رثة تخرّج طلابا وطالبات علاقتهم الأساسية تتحدد مع نصوص تملى عليهم إملاء، بحيث تجد نفسك أمام كتل من «حمقى الكتب والنصوص» يقدمها لهم أساتذة غير متفرغين دون جهد بحثي إبداعي. ونكتشف في سياق ذلك أن البنية الاكاديمية للجامعات المعنية تفقد شيئا فشيئا انتماءها لحقل البحث والانتاج العلمي أولا ولاحتياجات المجتمع العربي ثانيا. ومن ثم تتحول تلك الأخيرة الى عبء ضاغط على المجتمع المذكور اقتصاديا ومعرفيا وأخلاقيا.

* مفكر من سوريا.

هـاهنا، نـواجه العـلاقة بين الأسـاس المادي الاقتصادي والمنظومة القيمية ـ العلمية عبر السؤال التالي: هل هـذه العلاقة ذات طابـع آلي (ميكانيكي) بحيث يرتبط العنصر القيمي العلمي بالعنصر المادي الاقتصادي ارتبـاطا مباشرا وقطعيا؟ سنـلاحظ أن القول بأن تلك العلاقة ذات طابع آلي، يؤدي الى قبول انصيـاع الأستـاذ الجامعـي لشروطـه الماديـة الاقتصاديـة المهترئة قبولا غير مشروط بـأخلاقية العلم والعمل الجامعي، حينذاك سنبرر ما يلجأ إليه أساتذة مـن بيع أسئلة موادهم الجامعيـة ونتائجها لطلاب يـدفعون راضين أو صاغـرين. ولكـن الأمر ليس كـذلك والأستاذ الـذي يقترفه لا يغتفـر له ولا يسامح عليه.

بيد أن معاقبة أساتـذة من ذلك النمط ليس إلا حلا بسيطـا للمشكلة، أما الحل الأعمـق فيقوم على اعادة النظر في الجامعات بصورة جذرية وبأوجهها المختلفـة، الاقتصـادي المالي والعلمـي الاكـاديمـي والأخـلاقي والسيـاسي، ذلـك لأن إبعاد هـذا الحل سيعمـل على ابقـاء الأستاذ والطـالـب والمؤسسـة الجامعية ضحيـة في أيدي مخربي الـوطن بـرمته. ومن ثم، فإن القيام بإصلاح جامعي شامل وعميق وذي بعد استراتيجـي سيعيد للـجامعات العـربية دورهـا الكبير في إطـار عمليـة المواجهـة المعقـدة للمشروع الصهيـونـي الامبريـالي العـولمي، أي في تخريـج الاطارات العلميـة الضرورية على أصعـدة التنمية الاقتصادية والاجتماعية والتربوية والثقافية وكذلـك ـ وهذا الآن هام جـدا ـ على صعيد معـركة التنويـر الفكري العربي ضـد الظلامية الاعتقـادية والسياسية الراهنة.

وقد يلاحظ أن مقومات العمل على تحقيق مثل ذلـك الاصلاح الجامعـي مرتهنـة بإشـاعة حـوار ديمـوقـراطـي عقـلاني في أوسـاط الجامعيين والسياسيين المعنيين حول شؤون هذا الاصلاح من داخـل الجامعات ومـن خارجهـا، حيـث نكون قـد وضعنا المسـألة على هذا النحـو من التفكير، فـإننا نكون قد كشفنـا عن العلاقة الـوثيقة بين الاصلاح المذكور وما تدعو إليـه الطلائع العربية من مشروع نهوض عربي جـديد. وبـذلك تبرز الأسئـلة الكبرى التي يطرحها مصير الجامعات العربية بمثابة أسئلة تمس واحـدا مـن أكبر التحـديات التـي يـواجههـا مشروع النهوض المذكور.

في ذكرى عبدالحكيم قاسم: سبع سنوات على وقوع الجمل

عبدالحكيم حيدر ★

هذا الدرويش، حذّاء الكتابة والمحبة اللين كعود حينما تهب نسمات روحه، والشامخ كجمل حمّال يميل بأحماله إن غمزت له شاردة. كيف انكسر كيف انكسر هذا الدرويش وهو فوق جمله، وكيف خانته الرياح.

هذا الحذّاء الذي دق على ركبتـه خمسين عاما بأحـزانه، دق على ركبته من أجـل جمال صنعته، فصار أعرج في آخر الرحلة، فعافته الجميلة، ورماه جملـه، فانكسر، هو الدرويش، وهو الحذّاء الأعرج، وهو الجمل وهو الجمّـال، وهـو الحكاية، وهو عطرهـا. الكاتب عطر الحكاية، وعبـدالحكيم كان عطر الدلتـا وحكايتها وجمالها ودراويشها. فكيف هل على عطره وأنا هنا بين الجبال. عله جاد علي بالزيارة كي يكون أنيسي.

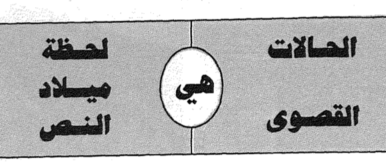
لا يسيل دمعي أحد أحب النـاس ـ في الكتابة ـ سوى عبدالحكيم قاسم كـأنه أبي الأكثر جمالا والأكثر حنوا والذي يموت قبلي تـاركا لي حقدي وتاركا لي جماله. كـم عدد جمالك يا عبدالحكيم يـا ميت. لا تحصى جمال باسمه وتعبر القنـوات بلا محزنة أو شكايـة من أحد أو صاحـب. تحمل مواويلها على ظهـورها، ولا تتهيب أحقاد اللصوص، فقـط تركن هوادجها ما بين الـزروع وتشرد بحكمة في فعل الخير وصد الأذى على المحارم في الهوادج بالصدود، وقد تموت راضية، كميتة عبدالحكيم وكتابته أيضا، ولكنها جمال لا تدفن ولا تقبر، فكل يوم تهب علينا بعطورها كبسمته حينما يأتيك هـاشا إليك حتى وهو في غير عرجه، وها هو يجود علي بالزيارة حتى وهو ميت.

الماء، الزرع، الحكايـة، الماء، واصل الود. الأرض. البيت الماء وهـو في الزير تتسرب من روحـه بعض روحه في إنـاء صغير تحت الزير وحكـايات الدراويـش على الحصر، والموت، والصباح، والود، في انقطـاعه ووصاله كان عبدالحكيم عينه على كل تلك الأشياء حتى بعد أن دق على رجله بسندانه خمسين عاما كي يجود صنعة محبة الكائنات لبعضها ما بين زندى النيل الصغيرين في طمي الدلتا، حتى صار أعرج على الأسفلت ولا يكف أبدا عن الغناء حتى قاسمني وحدتي بعد سبع سنين وأنا بين جبلين فنعم وصل الود يا واصله ـ معي ـ في آخر مرة قبلتـك ولم أرك بعدها حتى زرتني بعـد سبع سنين وأنا بين جبلين وليس معي حتـى ابني الذي يشبهني وكأنه في انتظار جمالي كي يأخذها بعد موتي كما أخذت جمالك يا أكثر من أبي حنوا وجمالا وعتابا، مع أنني لم أبع جمل خالي، ولكنني كنت خجولا من اللمة، فعاتبتني على السلام.

كان قد عاتبني «لماذا لم تسلم علي يا واد يا عبدالحكيم يوم حكاية الأفرو آسيوي من شهرين يا عفريت في الأهرام واحنا نازلين على السلم؟». خجلت كما يخجل ابن أخت مـن خاله بعد أن باع جملا كان قد أهداه له الخال في صباه. خجلت، فقبلني، وأوصلني كما حدد بالضبط حتـى رصيف مقهى ريش، ثم مشى هو، ولم أره ثانية حتى جاءني بعد سبع سنين بين جبلين، يوصل الود، ويسامحني في ذلك الجمل الذي كنت قد بعته ـ في خجلي ـ حينما رأيتـه بين الكبراء على سلم الأهرام، ولم استطـع ـ قل من خجلي أو تعففي أو حـذري ـ أن أسلم عليه، فعاتبنـي، فصرت كأنني بائع جمله، أو جمل مودته، حتى انكسر مـن على جمله، فمال الدرويش على الأرض، وتكسرت قواريره، فظل العطر كما هو وظل سندانه حافـرا في حديد أرض الكتابة مولدا بهيا من المحبة يغيظ به خراب الأرواح. ويكيد كل آن دمعي، فأقـول له: أبعد جمالك عن جمالي يا خالي حتى لا تختلط الجمال، فلا يتركنـي بوصـل وداده، حتى وهو ميـت، حتى وأنـا بين جبلين أرعى جمالي، يكيـدني بمحبته ونخلط الجمال، فيختلط الدمـع ـ مني ومنه ـ دون أن أراه، يالحكايـة هذا الكاتب ذي الأطمار* معي، حتى وأنا وحيد بين جبلين وليس معي ابني.

* «من نوادر ذي الأطمار» قصة لعبـدالحكيم قاسم كم كنت أتمنى أن يسرقهـا هي الأخرى بورخيس من جيب عبـدالحكيم قاسم حتى تكتمل فضيحتنا في عقـر دارنا، ولكنه مات قبل أن يسرقها، وكـأنني أحرض اللصوص على ذلك متناسيـا أن عبدالحكيم قاسم سرق القصة من أشواق لهفة الناس في السوق لا من الكتب، فكان يجب أن يموت بعدها.

★ كاتب من مصر.



رشيدة الشارني *

نصي مخادع كالقمر لأنه يحمل وهجا ليس له ، انعكس عليه فجأة شعاع مجهول فبدا الحرف مضيئا بينما ظللت ألتهب من بعيد وكان قدري أن أظل أعاني من كتلة النار تلك المقذوفة في أعماقي كلعنة إلهية قديمة .

لم أقرر في يوم من الأيام أن أصبح كاتبة برغم أنني كنت مولعة بالمطالعة منذ حداثة سني وأمارس فعل الكتابة بشكل مستمر.. ولكنني لم أكن أفعل ذلك بدافع إعلان نفسي سيدة للقول بل لحاجة داخلية ملحة ومبهمة ، كما أني لم أحاول نشر تلك «الحماقات» الأولى، ربما يعود الأمر الى تربيتي الصارمة حيث كان والداي يعتبران البوح ضعفا والشكوى تقلل من قيمة الانسان.. والكتابة في تقديري هي نوع من البوح والشكوى.. أو ربما يعود الأمر أيضا الى إحساسي القوي بأن تلك الكتابات المبكرة تحتاج الى عنصر غامض وأساسي وكان السؤال لا ينفك يلح علي وينخر رأسي: أي شيء ينقص نصي حتى يتحدى سذاجته ويكون مقنعا لدي؟

وبرغم هذه العلاقة الحميمة مع الحرف فإن الكتابة لم تكن تعنيني بالدرجة الأولى، كنت أعتقد أن الأدب هو الذي يختار أصحابه في نهاية الأمر، وأن هناك نفحة إلهية مقدسة خلقت في أناس دون غيرهم وهي التي تخول لهم ممارسة فعل التأثير الساحر للكلمة.

كانت الحياة هي هاجسي الأول وهي المدى المجهول الذي تغريني مغامرة الكشف عن غموضه. كنت أشعر أنني ملك للحياة وأنني أنتمي إليها قبل انتمائي الى أي نظام آخر وكان بي دائما شوق شديد يجرفني نحو الوجه الخلفي لها.

نذرت نفسي للتيه والركض والبحث مدفوعة بحرارة دمائي الجبلية وصلابة روحي المسكونة بأنفاس أجداد هرأت الحروب والسجون والبطولات أجسادهم وكنت دوما أتحسس صخبهم وهم يتحركون في دمي ويمارسون عليه ضغطا قويا وغريبا (يمكن القول أن مجموعتي القصصية الحياة على حافة الدنيا تضمنت قصصا كان أهلي أبطالا لها وهي: الأموات يعودون من الماضي ـ جنازة نسائية ـ الحياة على حافة الدنيا ـ الزائر).

لم أكن أدري أن الابحار الى عمق الحياة سيصيبني بذلك الدوار العنيف وسيربك تصوراتي وأن جميع الأشكال ستنزف ألوانها في مخيلتي وتفقد الأشياء فجأة معانيها المعتادة وأن العاصفة سترمي بي في زاوية رطبة من العالم، امرأة هشة مسكونة بالوجع والفجيعة وتحيا خارج الزمان والأحداث.

في سنوات الهزيمة تلك فقط أدركت أهمية فعل الكتابة وخطرها فهل تكون ضريبتها كل ذلك الكم الهائل من الخسارات؟

أتكون التجربة هي الشرط الأساسي لنضج أفكارنا وامتلاكنا لرؤية معينة تمكننا من التعامل مع الحقائق الفجة بشيء من الوعي العالي ورباطة الجأش؟

أيكون الموقف الذهني من الحياة والاحساس بروح النص ونبضه الداخلي والوعي بعملية الكتابة ذاتها من أهم أسباب جودته ونجاحه ؟ وهل تكون كل هذه الأفكار أجوبة ممكنة لذلك السؤال المقلق الذي أتعب رأسي وأنا صبية؟

وبرغم إحساسي في تلك الفترة بأنني أقترب من عالم جديد تتحول فيه الحروف أحيانا الى مصابيح مضيئة يضعني نورها في مناخ وجداني خاص ويمنحني إحساسا قويا وجميلا بأن زمني لم ينفد بعد وأن تلك الحاجة القديمة لم تمت أبدا بداخلي وأن اللغة لم تتلاش قط من رأسي وهي المفتاح الوحيد الذي سيجعلني أمسك بزمام زمني وأقول كلمتي فيه.. فإنني لم أكن قادرة على اخراج صوت المرأة الأخرى التي تقبع بحزنها في أعماقي .. كانت الكتابة عملية شاقة وموجعة وكأنها نوع آخر من الصراع المضني.

ذات شتاء عاصف انفجر بي الوضع فجأة وتشقق صوتي وأنا أحاول ترميمه، أحسست بالغضب يخرج من بين أصابعي وكأن المرأة الأخرى قد نهضت في أعماقي.. قررت فجأة أن أوقظ كل آلامي وأسئلتي وخيباتي الماضية وتجاربي وأن أطلق العنان لقلمي وأفرغ غبار أفكاري على الورق وأتخذ مسألة الكتابة بجدية أكبر.

هربت للكتابة أتحصن بالحروف ، باحثة بينها عن السكينة وعن متعة أتواصل بها مع الحياة وعن طريقة أواجه بها الخسارة عوضا عن خنقها وردمها في أعماقي.

كانت لحظات الكتابة الأولى عشوائية ومتوترة ولكنها أيضا متقدة ومشعة وممزوجة بشعور عذب.

كان عالمي مكتظا والفوضى تملأ رأسي وذاكرتي تغلي بوجوه معذبة قابلتها في زوايا معتمة من هذه الأرض. بعضها تراءى لي من خلال جدران مصانع الملابس التي كنت أعمل بها أثناء عطل الصيف المدرسية وأنا صبية لم تتجاوز بعد السابعة عشرة من عمرها وحيث كنت الى جانب عملي أكتب الرسائل لعاملات كادحات يلهثن من استغلال المشغل لجهودهن الى استلاب الفقر والمشاكل الاجتماعية لأجمل سني أعمارهن ... والبعض الآخر بدا لي من خلال مدرج كلية الحقوق وساحاتها حيث كان العنف هو سيد الموقف وكنت كغيري من الطلبة الكثيرين واقعة بين سندان الأحزاب السياسية المتناحرة وهراوة البوليس الجامعي.. ووجوه أخرى تطاير الرصاص من حولها وهي تعدو فارّة من الموت والاعتقال والحرائق والفوضى التي عمت البلاد في أواسط ثمانينات هذا القرن .. وأخرى مازالت ذاكرتي تحتفظ بملامحها الطيبة وأكثرها لأطفال ريف بعيد اخترت الهروب إليه للعمل كمربية أطفال تاركة الجامعة والمدينة والأصدقاء القدامى. ربما للحفاظ على نفسي من التشوه أو بحثا عن طفولة غادرتني فآثرت الركض الى الخلف محاولة العثور حتى على بعض منها.

الكتابة إذن ليست وحيا ينزل فجأة على بعض الناس فيسارعون بإعلانه إنما هي وليدة لحظات قاسية وتراكمات نفسية حادة وتجارب فجة (قد تهز حتى الايمان بجدوى الكتابة ذاتها) وتساؤلات قلقة قد يمتد زمنها الى فترة الطفولة. في تلك السن كان لدي احساس قوي بتناقض الأشياء وكنت أعاني من مخيلة فنتازية تحوّل ليلي الى سلسلة من الكوابيس المريعة (ربما يعود ذلك الى القصص المخيفة التي كنت أحب سماعها أو قراءتها أثناء النهار) أشعر الآن أن تلك الحالات هي البذرات الأولى التي شكلت وعيي بالحكاية وأعتقد أنه لولا تلك الكوابيس وتلك المواجهات العنيفة مع الواقع لما تحولت الى كاتبة.

صحيح أنني بدأت بكتابة الشعر كأكثر الأدباء ولكنني أدركت سريعا أن القصيدة عندي غير قادرة على تبليغ الفكرة بالأمانة المطلوبة والتفاصيل الكافية وأنها تبقى منقوصة برغم محاولات تأثيثها ... وقبل كل شيء كرهت أن أكون مجرد اسم يضاف الى أولئك الذين يرصفون كلاما سخيفا ينشرونه في زهو بين الناس أو نصوصا عقيمة تستند الى

* قاصة من تونس.

تجريب لغوي أكثـر من استنادها الى بيـت القصيد في معناه الفكري العميق. أنا امرأة تعرف ماذا تريد وأحمل برأسي وعيا أليما يهددني أحيانا بـالانفجار وتسكن أعماقي وقـائع فجة ولا أريد لتجـربتي أن تضيع في مجرد محاولات شكليـة قد يكتب لها الفشل أكثر مما يكتب لها النجاح.

اخترت كتابـة القصة القصيرة كمحطـة انتقل إثـرها لكتابة الرواية لأنها توفـر لي فضاء أرحب أتحرك فيه بحرية أكبر وأنسج فيه تفاصيل نصي بالدقـة الكافية لتبليغ رسالته الفكرية.

والقصة القصيرة هي في اعتقادي مـن أخطر الأجناس الأدبية الآن بعد الرواية وهي تقوم أساسا على منطق الحكاية وكل المجتمعات القديمة عرفت القـص وتأثرت به. حاولت أن أستفيد من هـذه النقطة بالذات متخذة مـن روح الحكاية في الأساطير القديمة أسلوبا لمحـاورة القارئ وملامسة همومه كما حاولت أن أمازج بين الواقع ودلالاته انطلاقا من معالجته في إطار فني لا يحقـق الجمالية الفنية فحسب أو المتعـة التي نادى بها الكثير من النقاد المعاصرين بل يولد الأسئلة وأذهب الى أبعد من ذلـك: يخلق التوتر الداخلي والقلق الـذهني الذي يدفع بالقارئ الى إعادة التفكير في الكثير من المسلمات.

المسألة إذن لا تتمثل بالنسبـة لي في مجرد كتابة النص أو نقل دهشتـي إليه بـل في الخروج به عـن المستوى الأول للوعـي يعني أن أتجاوز بـه المنحى الانطبـاعي الى المنحى الفكري العميق.

إن إنشاء المجردات والدخول في فوضى تنسيق الأفكار يتطلب روحا تصميمية ليست أقـل من التصميم على مواجهة التجربة ذاتها قبل نقلها الى الورق.. ولا يخضع منطق الكتابة عندي لمنطق الحياة الذي أريد صياغته أو للمؤثرات الذاتية بل يتعداهما الى منطق الصنعة الابداعيـة التي تشمل الشخوص والأزمنة والأمكنـة واللغة والتقنية والأحـداث التي يجب أن تخضع بـدورها الى وحـدة الموضوع وهـو شرط أساسي في كتابة القصة القصيرة.

القصة النـاجحة تستمد قـوتها من الحرفية العـالية لكاتبهـا ومن الـزخم الداخلي للمضمـون الذي تتحـرك فيه شخوصهـا وكذلك من اللغـة التي تمثل وسيطا بين الـواقع والوعي به وتعمل على اضاءة الأفكار والاقناع بها.

كثير من الأدبـاء يفهمون الحداثـة على أنها ضرب من الاستعمال الفوضـوي للغة والجنوح الى الـرمزيـة المغلقة.. وكثيرا مـا تـرددت في نشر قصصي بسبب هـذه المفـاهيـم الشائعة.

اللغة حمالة للأفكار ويجب أن تكون في خدمة النص لا سيدة له وأن تحملني الى عمق الموضوع الذي أريد الكتابة فيه وليس الخروج بي عنه. كثيرا ما انتبهت أثناء قراءتي لأعمال عربية أننـي أقرأ نصوصا لغـوية تاهت فيهـا الفكرة وصار التزويق اللفظي سيد النص.

أما الحداثـة فلا يمكن لها في اعتقـادي أن تلغي الماضي



فيها الأدب حاضرا بقوة.

من الخطأ أن يكـون شرط الحداثة هو القطيعة التـامة مع الماضي، الحداثة في رأيي يجب أن تجمـع بين سحر القديم وديناميكية الجديد فكثير من المسائل مـازالت مرجعيتنا فيها تقليدية لأن الأفكار التـي تتضمنها اكتسبت فعل الصيرورة بسبب عمقها وجدواها.

لا حاجـة بي الى حداثة معطـوبة تجعل عمليـة قراءة النص أشبه مـا تكون بالأشغال الشـاقة على حد تعبير الأب جون فونتان وتقود النص الى التفتت والانغلاق.

أعتقد بـأنه علينا أن نخاطـب القارئ بحد أدنـى من الوضوح والشفـافية ما دمنا نـدعي أننا نكتب أدبـا انسانيا هدفه الارتقاء بانسانية الانسان.. وأنه بإمكاننا أن نكتب بلغة راقية وعميقة في الوقت نفســه وأن نلجأ الى الرمز ولكن دون تلغيز متكلـف وأن نطرح المسائل المحرجـة دون أن نضطر القارئ الى اهدار وقته في البحث عن مجرد مدخل للنص.

الوضوح عندي هو الأصعـب والحقائق الساطعة هي الأقدر على الادهـاش. الحدث أساسي في القصـة وقد يكـون محورهـا ولكنه يبقـى منقوصـا اذا لم نشحنـه بسخونـة انفعالاتنا ومـواقفنا وبقدر ما تكـون هذه الانفعالات وردود الافعال قويـة والحدث محكم البناء يكون النص قـويا وأكثر قدرة على الاقناع.

المونولـوج الداخلي هام في القصة ويقـرب الشخصية الاساسيـة من القـارئ وهذه الشخصية غـالبا مـا تصنع الحدث. أحيانا تقودني الى نهايتها وكـأنها هي التي اختارت مصيرها (قصة «ألمجنون كل هـذه الحكايات؟» في مجموعتي القصصية «الحياة على حافة الدنيا»).

الشخصية التي لا تحمل حـزنا عميقا أو حيرة داخلية أو هما كبيرا لا يمكن لها أن تـؤثر أو تكتـب قصتها. الحزن يعمق الاحساس بالأشياء والحالة القصوى هي لحظة ميلاد النص.

أغلب قصـص مجموعتي «الحيـاة على حافة الـدنيا» بطلاتها نسـاء ولا أرى عيبا أو نقصـا في ذلك وهـي ليست محاولة منـي لتجنيس الأدب الذي أكتبـه ولكن لأننـي أنثى وأحمل بداخلي روح الأنثـى وهموم الأنثى وخصـوصياتها وحاجياتها ولكنني لم أكتب بشكل متعصب لجنسي (وهذا ما لاحظـه الكثير من القـراء والنقاد) وإنما حـاولت أن تكـون مـواضيع قصصي متفتحـة على مشـاكـل حقيقية يعيشهـا المجتمع في حقبة تـاريخية وسياسية معينة، مـا أردته هو أن ألفت الانتبـاه الى انسانيـة المرأة المستلبة والمستـنـزفة المرأة الحديثة بحاجـة الى وعي جديد بذاتها وفهـم مختلف وجدي لمتاعبها وتعامل حضاري وحقيقي معها.

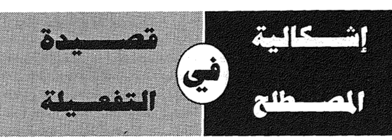
صحيح أن أكثر الكـاتبات العربية مازلـن بشكل عام يطرحـن مواضيع تقليـدية ومكرورة كـالعلاقة الـزوجية وهيمنـة الـرجـل على المرأة.. وهـذا يعـود الى ازدواجيـة الشخصية العربيـة التي مازالت ترفض في الحقيقـة كل فكر تقدمي يتعلق بالمرأة.

لم تتضمن مجمـوعتي القصصية «الحياة على حـافة الدنيا» حديثا عن الجنس أو الجسد لأنني أفهم العري على أنه كشف عـن المستور في ذواتنا والمعطوب في تفكيرنـا وبحث في أسباب الرواسـب النفسية بداخلنا وهذا يتطلـب أيضا جرأة ليست بـأقل من الجرأة التـي يتطلبها الحديث عـن الجنس. الكتابة في مسألة الجسد ليسـت بطولة تمارسها المرأة الكاتبة على حساب وعيهـا بالمسـائل الأخرى وهـذا الجانب الـذي صوره البعض بشكل مقرف وفج وبعيد عن كل صياغة فنية يمكن أن ترتقي به الى حالة ذهنية عالية لا يغريني أبدا كسب صفة الشجاعة من ورائه لأن حرية المرأة لا تتمثل بالنسبة لي في دخولها في حـالات عشوائيـة من العـلاقات الجنسيـة .. فوعيـي لا تتحكم بـه الرغبـات الحسية ولا يشكـل الجسد هاجسي الأول أو عقدتي الأبدية .. إن هاجسي يتحدى غرائزي وذاتي. إنه هاجس إنساني واجتماعي ووطني وقومي.

أخيرا أتمنى أن يقرأ الأدب الذي تمارسـه المرأة بوعي أكبر وبعيدا عن المنطـق الذكوري الذي سجنهـا فيه البعض، فمن متعامل معه كمجرد اكسسوار جميل الى مستخف به أو مشكك فيه الى منكـر نسبته إليها .. وهذه الظـاهرة الخطيرة التي نشطـت مبدعـات كثيرات في خلقها مـازالت الكـاتبات المعنيات بها يتجـاهلنها ويـدرن ظهورهـن إليها . وهـي في الحقيقة محاولـة لوضـع المرأة المبدعـة في قيد جـديد وأسر أصعب .. وككاتبة فـإن هذه الظاهرة تمثل مواجهـة جديدة بالنسبة لي. فـالمسألة ليست مجرد مواقف عـابرة تستهدف بعـض الأسماء وتحاول أن تدفـع بها الى الصمت، إنما هـي تشويه معنوي ومحاولة لمصـادرة تجارب وأوجاع ومتاعب سنين طويلـة وإجبارها على التنـازل عن حقها في ممـارسة وعيها كـإنسان يتـوق الى الخلق. هـذا العبث المجـاني الذي استهدفنـي شخصيا لا يزيـدني إلا صلابة وقـوة أتمنى أن تثبتها السنون.

---

* رشيدة الشارني ، قاصة تونسيـة فازت مجموعتها القصصية «الحياة على حافة الـدنيا» بجائزة الابداع النسائي لأفضل عمـل أدبي تونسي عام ١٩٩٧ التي تمنح من قبل مركز بحوث ودراسات المرأة (الكريديف) ، أما هذه الشهادة فقد قـدمتها في أيام المرأة المبدعة التي نظمهـا المركز الثقافي (الطاهر الحداد) في شهر نيسان (ابريل) ١٩٩٧.



شريفة اليحيائي★

إن موضوع قصيدة التفعيلة أو الشعر الحر كمنظور حداثي في الشعر العربي الحديث ـ كما اعتاد البعض تسميتها ـ شكلت أزمة اصطلاحية منذ الأربعينات من القرن العشرين وحتى يومنا الحالي. وعلى الرغم من كثرة طرح هذه الاشكالية من قبل الدارسين والنقاد العرب أو من المستشرقين الذين شغلتهم كما شغلت شعراءهم ونقادهم من قبل في الآداب العالمية التي برزت فيها هذه الكتابة الشعرية الجديدة في القرنين الثامن والتاسع عشر، إلا أنها في شعرنا العربي مازالت تشكل النص الشعري الذي بالكاد يتعدى العقود الخمسة الأخيرة (١٩٤٧ - ١٩٩٧) والذي لم يتجاوز بعد الى مرحلة النمو والتشكل التي تنبيء عن تجربة فنية ناضجة للشعرية العربية الجديدة اكتملت فيها عناصر الكتابة الحداثية. فالكتابة الحداثية للنص الشعري العربي (النص التفعيلي) تعيش مرحلة التأزم والانفراج منذ نشوئها وحتى الوقت الراهن بإجماع الدراسات النقدية والبحثية. (١)

لذلك فإشكالية المصطلح عادة ما تبرز كأزمة مع ولادة أي نوع أو فكرة جديدة أدبية كانت أو فكرية أو سياسية أو اجتماعية في تاريخ أمة معينة. وسواء اتخذ هذا المصطلح من الجانب التنظيري مسمى أدبيا، أو شعريا، أو سياسيا، أو اجتماعيا أو دينيا أو استعاض عنه بمنظور رمزي يحمل حقيقته في داخله، إلا أنه لكونه شكل ميلادا جديدا فالتسمية والاصطلاح هي النقطة الأولى التي يثار حولها الخلاف قبل أن ينظر في كنه النوع، وليس غريبا أو مستبعدا أن تشهد الأمم صراعا ايديولوجيا (٢) حول قبول أو رفض نشوء فن أو شكل جديد لم تعهده من قبل، ذلك أن احتمالات الصراع الفكري في أي مجال تنطوي على القبول/ الرفض والرضا/السخط والتزمت / المرونة في إصدار الأحكام المتعلقة بأي مصطلح : ماهيته ، مضمونه صحته من عدمه، ملاءمته من عدمه للخلفية التاريخية والثقافية للأمة التي نشأ فيها. وفي حالة رفض المصطلح الذي واكب ظهور نوع جديد لعدم تكيفه أو ملاءمته لثقافة وتراث الأمة فما هي البدائل الاصطلاحية التي يمكن احلالها لذلك النوع الجديد.

وإذا اجئنا الى مجال التطبيق في مرحلة الصراع الايديولوجي للشعر الحديث خاصة في العراق ومن ثم في لبنان وسورية ومصر بالتتابع، نجد أن في الفترة التي أعقبت الحربين العالميتين الأولى والثانية ظهرت مدارس أدبية جديدة تولدت نتيجة للتواصل والتداخل الذي حدث بين الثقافتين الغربية والعربية لاسيما الثقافة الفرنسية والانجليزية من خلال البعثات العلمية التي أرسلت الى فرنسا وانجلترا وأمريكا والمدارس التبشيرية التي أسست في لبنان وسورية بالاضافة الى الترجمات الأدبية والشعرية التي أطلعت الشعراء والأدباء العرب خاصة على مرحلة الحداثة الشعرية وما بعد الحداثة (Modernism & Post-Modernism) في حين أنهم لم يخطوا خطوة واحدة تجاه مرحلة الحداثة الأولى . وقد كان نشوء المدارس والاتجاهات الأدبية في الشعر العربي الحديث كالواقعية الاجتماعية (Social - Realism) والرمزية (Symbolism) والسريالية (Surealism) وأخيرا الكتابة الشعرية الجديدة أوما تسمى النص الشعري الجديد (New Form of Poetry) هي إحدى الخطوات نحو الحداثة الأدبية عامة والشعرية خاصة التي شكلت نقلة قوية من مرحلة الكلاسيكية الى مرحلة الرقي الفكري الذي صاحبه تطور اجتماعي وسياسي في النواحي الحياتية والعلمية والتي لم تخل من تشنجات وانقباضات من قبل الجيل المحافظ والمعارض للاتجاهات الفكرية الجديدة والاعجاب والمساندة من جيل المحدثين ودعاة التحرر من القيود المفروضة والجاهزة على الشعر العربي خاصة. انعكس ذلك التحرر مع مرور الزمن على الانتاج الابداعي في النقد والرواية والمسرح وغيرها من الفنون الابداعية كافة.

وبما أن مرحلة الصراعات الفكرية والأدبية في الشعر مازالت قائمة في العالم العربي، فإن هذا المقال يحاول أن يسلط الضوء على مرحلة أشد حساسية وأعمق أثرا في تاريخ الشعر العربي الحديث والتي امتدت من مرحلة ما بعد الحربين العالميتين الأولى والثانية وحتى اليوم التي استنزفت جهدا ووقتا ثمينا في توضيح اشكاليتها ومفهومها الشائك الذي التبس على الأكثرية فهم ماهيته وكنهه الا وهي مرحلة الأربعينات والخمسينات التي شهدت ميلاد قصيدة التفعيلة أو الشعر الحر القائم على التفاعيل العروضية. حيث يشهد الشعر العربي على وجه الخصوص منذ زمن طويل مرحلة التأزم ولفظ الأنفاس واستردادها في ذات الوقت رافضة أو معلنة إصرارها القاطع على ضرورة التخلي عن بعض المصطلحات الشعرية التي تشكل أزمة اصطلاحية إما نتيجة لعدم ملاءمتها للذائقة العربية وهذا رأي محايد أو لكونها غربية دخيلة لا يجب أن تحتل الحيز الأكبر من الاهتمام العربي لأنها ليست لها جذور متأصلة في التراث العربي القديم وهو رأي فيه نوع من التزمت وعدم المرونة في قبول ما يناسب الذائقة العربية بغض النظر من أين مصدره.

والسؤال الذي يطرح نفسه بقوة هنا : ما هي الارهاصات الشكلية التي جعلت من هذا المصطلح يشكل أزمة في حد ذاته في الشعر العربي الحديث والتي هيأت تدريجيا الى ظهور النص الجديد على اعتبار أن قصيدة التفعيلة هي تغيير شكلي فقط في شكل كتابة القصيدة التقليدية العمودية القائمة على موسيقى نظام الشطرين (الاطار الخارجي) مع اعتمادها نفس العروض الخليلية (الوزن / القافية)؟

ان مضمون هذه الحركة يتركز حول اطلاق مصطلح الشعر الحر أو قصيدة التفعيلة (Free Verse based on the Feet) على النصوص الشعرية التي هي بمثابة الارهاصة المبكرة أو بداية التمرد الشعري التي قادت فيما بعد للشكل الشعري الجديد، سادت هذه الحركة في العراق أولا في الأربعينات من القرن العشرين والتي تعد تجديدا في شكل الكتابة : وحدة التفعيلة بديلا عن وحدة الشطرين أو البيت (إطار موسيقى داخلي) عوض عن الاطار الخارجي القائم على وحدة الوزن والقافية ، هذه النصوص الشعرية ظهرت أول ما ظهرت في الدوريات والمجلات الأدبية في بعض الدول العربية مثل لبنان والعراق في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية ، حيث نشرت نازك الملائكة قصيدتها (الكوليرا) في مجلة العروبة/بيروت عام ١٩٤٧. ونشر بدر شاكر السياب قصيدة (هل كان حبا) ضمن ديوانه (أزهار ذابلة) بعد شهور قلائل في بغداد كلاهما مدعيا الأسبقية في كتابة هذا النوع الجديد من الكتابة الشعرية ومتأثرا بشعراء الرومانسية الانجليز مثل ت. س. اليوت . وشيلي وكيتس . وإن كان السياب قد أرخ قصيدته في ٢٩/١١/١٩٤٦ ،

★ كاتبة من سلطنة عمان.

إلا أن البداية التاريخية والارهاصات الأولى لكتابة وإعلان الشكل الشعري الجديد كانت على يد الملائكة من خلال الكتابة التنظيرية للشعر الحر في كتابها (قضايا الشعر المعاصر ١٩٦٢).

والجدير بالملاحظة هنا أن هذه الكتابة الشعرية المختلفة شكليا عن القصيدة العمودية القائمة على وحدة الأوزان العروضية والقوافي قد أطلق عليها خطأ مصطلح الشعر الحر أسوة بالشعر الحر كمصطلح انجليزي وأمريكي (Free Verse)، وكمصطلح فرنسي Vers Libere) الذي يتحرر كلية من الوزن الاسكندري [٣] والقافية وكل قيود الكتابة التقليدية. في حين أن الشكل الجديد الذي اتخذه شعراء العراق ومن سار على نهجهم لم يكن شكلا ثوريا حرا كما كانوا يحسبون بل هو شكل أو نمط تقليدي كل ما يميزه أنه قائم على تنوع البحور والتفاعيل الوزنية في القصيدة الواحدة بشكل غير دقيق يؤكد هذه المقولة العزاوي إذ يقول:

«إن ما أسمته نازك الملائكة «شعرا حرا» ناقلة المصطلح من اللغة الانجليزية لم يكن شعرا حرا بالمعنى المتفق عليه في جميع الآداب الأخرى وإنما هو «شعر تقليدي — جديد» يقوم على تعدد التفعيلة بين شطر وشطر ويستخدم عددا معينا من البحور العربية مثل الكامل والرجز والهزج والمتقارب والمتدارك، مع تنوع في استخدام القوافي. وقبل ذلك كان شعراء بداية القرن الذين كتبوا ما يمكن أن نعتبره شعرا حرا (أي شعرا خاليا من الوزن والقافية) قد فضلوا أن يطلقوا على قصائدهم تلك لقب «الشعر المنثور». [٤]

إلا أن هذا المصطلح الذي تولد نتيجة المحاولات الدائبة للخروج بالشعر العربي من حيز الجمود والانطواء هو في حد ذاته بعد تجديدا ومحاولة لكسر حاجز الجمود الشعري الذي أصاب الشعرية العربية في فترة الضعف اللغوي والانحطاط السياسي والاجتماعي للدولة العثمانية المسيطرة على العالم آنذاك، وكان قد شكل فيما بعد أزمة اصطلاحية مازالت موضع نقاش وخلاف حاد بين النقاد والشعراء بين رافض للمصطلح والحركة بذاتها وبين مؤيد لها وباحث عن بدائل اصطلاحية عوضا عن المفهوم الشائك. [٥]

كان من جيل الرواد الذين أسهموا بشكل مباشر في نشوء هذه الشكلية الجديدة والتي شكلت فيما بعد أزمة اصطلاحية بين الشعراء والنقاد وكذلك المتلقين بداية من عام ١٩٤٧، هم شعراء العراق أمثال نازك الملائكة (١٩٢٣)، بدر شاكر السياب (١٩٢٩-١٩٦٤) وعبدالوهاب البياتي (١٩٢٦) بحيث يمكن أن تنسب أصول هذه الشكلية الشعرية - وإن كانت قد اتخذت اسم حركة الشعر الحر على غير ما تعنيه حقيقة الحركة - الى المدرسة العراقية عامة والى نازك الملائكة خاصة كما نسبت فيما بعد أصول قصيدة النثر الى المدرسة اللبنانية عامة والى أدونيس والحاج خاصة. والمغالطة أو الاشكالية في مفهوم قصيدة التفعيلة تولدت نتيجة لعدم الادراك والوعي بحقيقة المصطلحات وما قد تقود إليه من لبس وغموض في الفهم، وكذلك نتيجة لكون أية ريادة أوسابقة معرضة لأن يشوبها بعض الملابسات والأخطاء وهذا وارد دائما. يشير فاضل العزاوي الى الخطأ المعرفي والادراكي الذي وقعت فيه الملائكة في إطلاقها مصطلح الشعر الحر بدلا من قصيدة التفعيلة:

«عندما نظمت نازك الملائكة قصائدها القائمة على تعدد التفعيلة بين بيت وآخر اعتقدت أنها تعيد بذلك في اللغة العربية قصيدة الشعر الحر المعروفة في اللغات الأوروبية، في حين أن ما فعلته وفعله آخرون قبلها وبعدها هو أنها انتقلت من شكل خاص للقصيدة العربية التقليدية (الشكل العمودي) الى شكل شعري تقليدي في اللغات الأوروبية، وجد دائما ضمن ارتباطه بالوزن والقافية. وهذا يعني أن نازك الملائكة استبدلت التقليدية الشعرية العربية بتقليدية شعرية أوروبية، أطلقت عليها اسم «الشعر الحر» المقتبس من اللغة الانجليزية، ضمن خطأ في فهم معنى المصطلح نفسه، حيث يعني «الشعر الحر» في الثقافة الأوروبية نقضا كاملا لمفهوم «الشعر الحر» الساء فهم معناه في الثقافة العربية، لأنه معنى يقوم ببساطة على التخلي عن الوزن والقافية، وهما مظهران من مظاهر القصيدة التي كتبتها نازك الملائكة وبدر شاكر السياب وكثيرون غيرهما. وإذا كانت نازك الملائكة قد صادرت تسمية «الشعر الحر»، مطلقة إياها على شعر ليس حرا فلم يبق أمام أدونيس بعد ثلاثة عشر عاما من ذلك سوى خيار السير في طريق الأخطاء، فمادام الشعر الحر يعني، القصيدة الموزونة (ضمن نظام حر للتفعيلة) فلابد أن تكون القصيدة المتحررة من الوزن والقافية هي «قصيدة النثر» التي نقل مصطلحها من اللغة الفرنسية في حين أن قصيدة النثر تعني شيئا آخر غير التحرر من الوزن والقافية..» [٦]

وعلى الرغم من وجود سابقات شعرية في كتابة النثر الشعري والشعر المنثور والمقطوعة منذ ١٩٠٥ و١٩١٠ و١٩٢٠ لدى كل من جبران خليل جبران وأمين الريحاني ولويس عوض وأحمد زكي أبوشادي والتي مهدت أو هيأت العقلية العربية سياسيا واجتماعيا وفكريا الى استقبال نمط جديد من أنماط الكتابة الشعرية القائمة على وحدة التفعيلة كوحدة موسيقية، إلا أن البدايات الحقيقية لظهور هذه الاشكالية في الشعر الحر كما يدعي غالبية مؤرخي تلك الفترة أو كما نسميه حديثا بقصيدة التفعيلة قد اقترنت بظهور قصيدة (الكوليرا) للملائكة و(هل كان حبا) للسياب ومرورا بالمدخل النظري والتاريخي لهذه الكتابة الشعرية الحديثة في كتاب الملائكة (قضايا الشعر المعاصر ١٩٦٢)، وإذا كنا نعتقد بأن عام ١٩٤٧ قد حمل الارهاصات الأولى لقصيدة التفعيلة فلابد كذلك من اعتبار أن تلك الارهاصات هي بمثابة فاتحة السبيل الى مستقبل أكثر التباسا فيما يخص الحداثة الشعرية وأزمة المصطلحات لجيل ما بعد الستينات لقصيدة التفعيلة وكذلك لقصيدة النثر (The Prose Poem) على السواء، حيث أن هذه الأزمة الأخيرة (قصيدة النثر) مازالت وليدة الظهور وبالتالي فهي تحظى الى جانب النص التفعيلي بالاهتمام والدراسة من قبل الشعراء والنقاد والباحثين الذين لم يدلوا فيها بقول نهائي رغم تناقضية الآراء التي يقول بعضها بتأصل هذا النوع النثري في التراث العربي كالكتابات الصوفية والنثر الشعري ويؤكد البعض الآخر على غربية النوع تسمية وكتابة حيث مرجعيته تعود الى الشعر الفرنسي ما قبل بودلير وبعده.

وفيما يخص مجال مناقشتنا لاشكالية المصطلح في قصيدة التفعيلة فهناك من يعارض مثلا الرأي القائل بأن البداية الحقيقية لقصيدة التفعيلة قد تمت سنة ١٩٤٧، حيث يرى عز الدين المناصرة:

«أن الشعر العربي (قصيدة التفعيلة) بدأت بداية حقيقية كحركة جديدة عام ١٩٥٣ على وجه التحديد، أي سنة ظهور مجلة (الآداب اللبنانية) أول مجلة عربية تبنت الشعر الحديث. أما قبل ذلك فكانت مجرد محاولات وارهاصات شكلية، لا أهمية لها». [٧]

ولإزالة إشكالية مصطلح الشعر الحر لابد من وضع الحدود الفاصلة بين ما يراد بكونه قصيدة التفعيلة وبين المفهوم الحقيقي لقصيدة الشعر الحر والذي يطلقه النقاد والباحثون حاليا على قصيدة النثر بمعناها المتحرر من الوزن والقافية كلية كنتيجة لرفضهم مصطلح قصيدة النثر لكونه مصطلحا فرنسيا ليس له جذور في التراث العربي. أول هذه الحدود أو الخصائص كما يحلو للبعض تسميتها هي أن قصيدة التفعيلة قصيدة متأصلة في الشعر العربي نتيجة اعتمادها وحدة التفعيلة كوحدة موسيقية تؤلف الموسيقى الداخلية والخارجية للنص والمتولدة من تنوع التفاعل أولا، فهي لا تعتمد عدد تفاعيل الوزن الموسيقي الواحد كالرمل أو المتقارب أو الخفيف بل تمزج عددا غير محدد من البحور الشعرية التي أصّل ووضع قواعدها الخليل بن أحمد الفراهيدي وهذا ما لا يرد في قصيدة الشعر الحر، يقول حسن توفيق:

«الخاصية الأولى التي يتميز بها الشعر الحر (وهو يقصد قصيدة التفعيلة) فيما يتعلق بالشكل الفني، هي خاصية بناء القصيدة عروضيا على أساس استخدام التفعيلة الواحدة وحدة موسيقية يكررها الشاعر بنظام

خاص يتفق مع الايقاع النفسي الذي تشكله طبيعة التجربة ذاتها، والذي يتردد في روح الشاعر عند استغراقه في عملية الابداع الفني. هذه الخاصية كانت لها مقدمات تتضح في عدول كثير من شعراء الديوان والمهجر وأبولو عن الوزن الشعري بصورته العادية المألوفة في تراثنا الشعري، وعوضا عن هذا لجأ هؤلاء الشعراء - في بعض قصائدهم - الى تنويع النغم عن طريق تشكيلات جديدة ، بعضها يقترب من تشكيلات الموشحة الأندلسية ، وبعضها الآخر يقترب من تشكيلات الشعر الحر . أما تشكيلات الشعر الحر فإنها لا تخضع لعمليات التقنين هذه، لأنه لا ضابط يربطها بنظام معين، ويصبها في هندسة موسيقية منضبطة، فكل ما في الأمر — وهذا هو المهم — أن يكون الايقاع العروضي متمشيا مع الايقاع النفسي الذي يتردد في روح الشاعر عندما يشرع في التعبير عن تجربته». [٨]

ثانيا لا ترد هذه التفعيلات في قصيدة التفعيلة بنسب واحدة متتالية بل ترد حسب الذوق الشعري للشاعر وللتجربة الشعورية بحيث ترد في الشطر الأول ولا أقول الشطر تفعيلتان مثلا ثم في الشطر الذي يليه ثلاث أو أربع أو خمس تفعيلات وبعدها ترد تفعيلة واحدة وهكذا حسب متطلبات القصيدة والتجربة والمثال على ذلك ما أوردته الملائكة في (قضايا الشعر المعاصر) من قصيدة بدر شاكر السياب (جيكور والمدينة):

تقول يا قطار يا قدر (ثلاث)
قتلت إذ قتلته الربيع والمطر (أربع)
وتنشر الزمان والحوادث الخبر (أربع)
والأم تستغيث بالمضمد الخفر (ثلاث)
أن يرجع ابنها يديه ، مقلتيه، أيما أثر (خمس)
وترسل النواح يا سنابل القمر (أربع) [٩]

ثالثا : فيما يخص تنوع القوافي في قصيدة التفعيلة ، وجود القافية قد ينعدم انعداما كليا في قصيدة التفعيلة وقد ترد في أحيان أخرى حسب الذائقة الشعورية. إلا أن في كلتا الحالتين وجود القافية في قصيدة التفعيلة يعد حدا مميزا لها لا يختلف اثنان عليه في التمييز بين نص التفعيلة ونص الشعر الحر الذي يهجر القافية كلية. بالاضافة الى اعتبار قصيدة التفعيلة نمطا شعريا له جذور متأصلة في التراث الشعري وسبقته محاولات وارهاصات مهدت له قبل أن يأخذ الشكل النهائي لقصيدة التفعيلة كما رسمته لها الشاعرة والناقدة نازك الملائكة.

لذلك يمكن القول بأن قصيدة التفعيلة هي مواصلة لدور التمرد الذي بدأته المحاولات السابقة لجيل الرومانسية (جماعة الديوان / المهجر الشمالي / جماعة أبولو) في أن تكون الحلقة الواصلة بين الشكل القديم الكلاسيكي (القصيدة العمودية القديمة) وبين الشكل الجديد للكتابة الشعرية (قصيدة النثر) التي ختمت رحلة الشعر العربي على الأقل حتى الوقت الراهن والتي تعد نهاية السلم اللغوي وخاتمة المطاف الشعري كما أكده أدونيس وأنسي الحاج.

والذي يعين على فهم مكانة قصيدة التفعيلة في الشعر العربي الحديث على اعتبارها واسطة العقد بين التقليدية المتطرفة (التقليدية العمودية) والحداثة المتطرفة (قصيدة النثر) هو الشكل التوضيحي التالي :

١ - القصيدة العمودية التقليدية ← (The Pillar Poem) أسلوب شعري قائم على وحدة الوزن /وحدة القافية / وحدة البيت، وهو شكل خارجي (موسيقية خارجية متولدة عن وزن شعري واحد وقافية واحدة يختم بها البيت حتى نهاية القصيدة بالاضافة الى أن البيت في القصيدة العمودية يشكل وحدة عضوية مستقلة بمعنى أن يكتفي البيت بذاته عن باقي أبيات القصيدة).

٢ - القصيدة الجديدة التقليدية (قصيدة التفعيلة) ← (The Al-Taf'ilah Poem) كتابة شعرية حديثة نوعا ما عن الكتابة العمودية في شكل كتابتها وموسيقيتها. الهيكل الفني فيها قائم على وحدة التفعيلة بدلا من وحدة البيت أو الشطرين / تتحرر نوعا ما من القافية المتكررة إلا ما يأتي به الايقاع الشعري المتولد من موسيقية المفردات وهي موسيقية داخلية/ تتكرر التفاعيل حسب ذائقة الشاعر وتجربته الشعورية وليست حسب عدد التفاعيل في الوزن العروضي/ الصورة الشعرية تتشكل من خلال وحدة القصيدة وليس وحدة البيت.

٣ - القصيدة الأجد (قصيدة النثر) ← (The Prose Poem) كتابة شعرية متحررة تماما من قيود الكتابة الشعرية السابقة فهي لا تعتمد الوزن والقافية وتكاد تخلو من الموسيقية الشكلية، وموسيقيتها تتولد من اختيار الشاعر لمفرداته وصوره الشعرية.

وخلاصة القول ، قصيدة التفعيلة هي قصيدة تقليدية في شكل جديد يعتمد الوزن التقليدي في استخدام التفعيلة كوحدة موسيقية بدل وحدة البيت القائم على نظام الشطرين وعدد محدد من التفعيلات . فهي إذن تغير شكلي لقصيدة الشطرين العمودية في حين أن قصيدة النثر هي تغير شكلي ومضموني لمفهوم الشعر غير القائم على الوزن والقافية. وختاما فإن غالبية المحاولات الشعرية منذ أوائل القرن التاسع عشر لدى شعراء الرومانسية والتي خرجت أو كادت تخرج من سياق التقليدية القديمة سواء في الشكل والمضمون هي بداية خطوات التمرد غير المقصودة نحو القصيدة النثرية وإن قادت في النهاية إليها على اعتبارها نهاية السلم الشعري وخاتمة الحداثة الشعرية.

الهوامش

١ - نوقشت قضية الشعر الحر وأزمة المصطلحات التي تولدت نتيجة ظهور هذه الحركة الشعرية الجديدة على يد الملائكة والسياب في الكثير من الدراسات والأبحاث العلمية والنقدية التي يمكن للقاريء الرجوع اليها ، نذكر منها على سبيل المثال :

أ - الطامي ، أحمد (١٩٨٧) The Poetic Theories of the Leading poet-critic of Arabic New Poetry Ph. D thesis: Indiana University.

ب - العظمة ، نذير (١٩٦٨) Free Verse in Modern Arabic Literature Ph. D thesis: Indiana University.

ج - الخياط ، جلال (١٩٦٥) The Development of Modern Iraqi Poetry Ph. D thesis: The Unversity of Cambridge.

د - علي ، عبدالرضا (١٩٩٣) نازك الملائك النافذة ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

هـ - جبرا، ابراهيم (١٩٧٩) الرحلة الثامنة . بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

و - شكري، غالي (١٩٧٨) شعرنا الحديث الى أين . بيروت : منشورات دارالآفاق الجديدة. بالاضافة الى مجموعة أخرى من الدراسات والمقالات.

٢ - المقصود بالصراع الأيديولوجي هنا ليس هو المفهوم الشائع للفكر السياسي الذي برز معه هذا المصطلح أول ظهوره كفكر سياسي وعلمي في فرنسا في نهاية القرن الثامن عشر على يد المفكر الفرنسي Antoine Destuttt De Tracy والذي أراد به أن ينقل المجتمع الفرنسي من مرحلة التجمد الفكري والتخلف العلمي وهي مرحلة سبقت الثورة الفرنسية . وإنما المقصود بالصراع الأيديولوجي في هذا المقال هو الصراع الفكري الأدبي الذي تولد نتيجة للحربين العالميتين الأولى والثانية وما أسفرت عنه من تداخل وتمازج ثقافي عميق قرب بين الثقافتين العربية والغربية وهو تمازج خرجت منه الدول العربية (لبنان ، سورية، مصر والعراق) بنتاج فكري ضخم تولد عنه نشوء المدارس والاتجاهات الفكرية والأدبية التي شكلت لاحقا اتجاهات ثقافية وفكرية أسست للفكر الأدبي الحداثي في الشعر والأدب العربي (الرمزية، الواقعية الاجتماعية، السريالية، الدادية، الحداثة الشعرية).

٣ - الوزن الاسكندري هو الوزن الشعري الأكثر شيوعا في الشعر الفرنسي في القرن السادس عشر وهو عبارة عن سطر من اثني عشر مقطعا. هذا الاسم اشتق منذ أواخر القرن الثاني عشر في الرومانسية الفرنسية القديمة والتي استخدم فيها هذا الوزن، عموما لم يعد هذا الوزن هو الشائع كما كان .
(Gray, M (1992) A Dictionary of Literary Terms. P. 13 Longman York Press).

٤ - العزاوي ، فاضل (١٩٩٤) بعيدا داخل الغابة: البيان النقدي للحداثة العربية . ص ١١٧ بيروت : دار المدى للثقافة والنشر.

٥ - الرجوع الى الحاشية السفلية رقم (١).

٦ - العزاوي ، فاضل (١٩٩٤) بعيدا داخل الغابة: البيان النقدي للحداثة العربية . ص ١٠٠.

٧ - مقابلة مع د. المناصرة في جريدة الشرق الأوسط بمناسبة مرور خمسين عاما على الشعر الحر (الى أين تسير القصيدة العربية بعد خمسين سنة على الشعر الحر) طبعة لندن: العدد ٦٦٩٥، الجمعة ١٩٩٧/٣/٢٨. ص ٢١.

٨ - توفيق ، حسن (١٩٧٠) اتجاهات الشعر الحر . ص ٢٦ مصر : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر.

٩ - الملائكة ، نازك (١٩٨٣)قضايا الشعر المعاصر ص ١٢٥ بيروت : دار العلم للملايين.

■ ناصر العلوي : السينما والشعر
■ ذياب العامري : سيرة ذاتية للوطن
■ مسرح الشباب : مرثية وحش.. الوهم!

أشرف أبواليزيد

مواضيع متنوعة كان قد تم نشرها في صحف ومجلات متعددة ، هكذا يشرح الكاتب ذياب بن صخر بن حمد العامري عنوان (ألبومه) الذي أطلق عليه (ومضات من دروب الأيام). وأسميه بالألبوم لأن العامري يأخذنا معه بالكلمة والصورة لنقطع رحلة طولها نحو ٥ عقود وعرضها ٢٦٠ صفحة من القطع الكبير، والورق المصقول والصور النادرة.


ولفريد ثيسجر وذياب العامري

يمزج العامري الشخصي بالعام، وبعد صفحات ندرك أنها ليست مجرد سيرة ذاتية لمواطن، بل هي سيرة ذاتية للوطن. فهو حين يتحدث عن أول صوت أحبه. يحدثنا عن نمط المدارس الأولى التي شهدت هذا الحب (مدرسة المعلمة مياء بنت راشد لتلقين القرآن الكريم ، وتعليم الألفباء ... الواقعة في نهايات البيوت الطينية وعلى مشارف بيوت السعف التي كانت منتشرة ذات يوم ، في معظم حارات مدينة (مطرح العمانية) ، وها هو يعود بعد ٤٤ عاما على دروسه الأولى ليلتقي المعلمة بمنزلها بمدينة مطرح في صيف ١٩٩٦م ليجدها تتمتع بصحة طيبة ، كما يجدها كعادتها في همة عالية وتواضع جم وتفكر في أمور الحياة والدين والآخرة. في هذا الفصل الأول.. من ألبوم العامري ندرك تماما النسق الذي صاغ به كتابه، وكأن هذه الصفحات مفتاح الفصول كلها ، كما في عناوين مثل (مدرسو أيام زمان ونهجهم التربوي المتطور) و(الحاج سالم: اعتراف عفوي بابداع الخيال وسمو العاطفة) و(رحلة الصيف الطويلة الطريفة)، فهو في هذه الفصول – وسواها يعيد نسج التاريخ الذي عاصره ، بشخوصه وأماكنه ، بحب شديد، إنه الحب للصبية الأولى.. وهناك أيضا الفتاة الأولى (وبينما كنت أسير بين الخيام لمحت فتاة بديعة الجمال كانت تهم بالولوج في احداها،

وأذكر أنه انتابني ، وأنا في ذلك العمر المبكر ، شعور غريب وغامض ، وكل ما أتذكره أنه كان شعورا بالشفقة البريئة على فتاة كنت لم أر بعد مثيلا في حسنها وجمالها ، ولو أنها كانت تكبرني بعشر سنوات على الأقل.

قلت لها ما معناه «كان من الأفضل لو جعلت باب خيمتك مقابل الناحية العلوية، لأن الريح الآن تدخل بسهولة في الخيمة، ولكنها أجابتني بخبث لم أدرك معناه في ذلك الوقت «لا... الأفضل أن أبقي خيمتي على ما هي عليه الآن ، لأنك قد تأتيني ، إذا غيرت بابها على حين غرة من الجهة العلوية..» هكذا يدون لنا ذياب العامري مرويات عمرها أكثر من ٣٠ عاما، ويوثقها بالصور التي التقط الكثير منها بنفسه، وكأنه يعرض لنا شريطا مصورا وموثقا ، هو يقبض على تلك اللحظات الغاربة الفارة والغارقة في رمال التاريخ المتحركة ، يقبض عليها بذاكرة من حديد ولغة قوية ، ومثلما يجد دائما الخيط الذي يربط أول الحكاية بآخرها.. هكذا كان سيسأل معلمته بعد ٤٤ عاما عن اسم الصبية ذات الصوت الجميل ، وهكذا كان سيبحث عن تلك الفتاة الغجرية التي حادثته على باب خيمتها ذات عام (وجاء في العام القادم والأعوام التي تلته أقوام آخرون من الغجر ، ولكن لم تكن هي بينهم ، ثم انقطع الغجر كلية عن الحلول بالوادي ، ولم يعد لهم ذكر، ولم يعرف أحد أين هم سكعوا

وأين هكعوا ، وفي أغلب الظن أنهم انصهروا في المجتمعات الحديثة ، ومرت أعوام وأعوام، ولم أر غجرية الوادي حتى اليوم).

لكن عرض كتاب مثل (ألبوم) ذياب العامري يعد أمرا مستعصيا ، فهو مليء بالتفاصيل ، تلك التفاصيل الأنثروبولوجية التي يقدمها الكاتب بسلاسة فائقة ولغة جزلة .

العامري.. الرحالة.. الشاعر.. الكاتب.. المصور الأنثروبولوجي ؛ حاول أن يرصد في سيرته الذاتية هذه السمات فهو يورد فصولا لا يجمعها إلا إحدى سمات تلك الشخصية ، معارك الاثير وفريد الأطرش السفر الى كوكب الشعر ، ومضات من كتاب العمدة ، ذكريات حضرمية ، السير ويلفريد ثيسجر : من حنين القافلة الى هدير الحافلة، النشيد الفريد للنظام الجديد، جوانتانا ميرا في بلاد الصباح الهاديء ، شارلوت برونتي وبعض شعراء اليوم وتحت هذه العناوين سيجد القاريء شخصية العامري في إحدى سماتها وفي السطور التالية تلك العين السينمائية الموثقة لتاريخ أهالت عليه السنون غبار النسيان لكن ذاكرة ذياب العامري تعيده لنا ، وبالألوان:

في صباح اليوم الموعود يستيقظ الجيران على صوت السيارة الهادر، وهي تخيم بهيكلها العالي الكبير الطويل العريض، على زقاق الحارة الضيق، بعد أن تتسبب أكتافها الفولاذية الضخمة، في كشط واجهات الجدران الطينية الواهية. ويسارع أطفال الحارة الى مشاهدة أفراد الأسرة الهامة

بالرحيل، وهم يسوقون أمتعتهم المتباينة حجما وشكلا ومضمونا وغرضا، كل على حسب طاقته وسنه، ليملؤوا بها الجزء الخلفي من السيارة، فهنا رجل ينقل صناديق السمن والسمك المجفف، وأكياس الأرز والطحين والسكر، التي تكفي لمؤونة أشهر الصيف القادمة، وهناك آخر يحمل أسلحة مختلفة من بنادق و(محازم) وسيوف وتروس وخناجر وسكاكين، بالاضافة الى السلاح الثقيل المتلبب به أساسا، وهناك امرأة تحمل ركوات (مطارات) ملئت ماء عذبا، ومزاود بها طعام وفير يكفي لسبعة أيام وليس للساعات السبع التي سوف تستغرقها الرحلة، وهنا رجل مسن يحضن بكلتا يديه صندوقا خشبيا شبه مغلق نتيجة كمية الأدوية الهائلة والمشكلة، والتي يبدو أنه كان قد اشتراها بلا وصفة طبية من أحد دكاكين سوق (خوربمبة) الشعبي، فصندوق الشفاء حافل اليوم بضروب من الأدوية التي تبتديء بصابون (لايف بوي) مقاوم البثور الناجمة عن حرارة الطقس، وصبغة اليود (الآيودين) بلونيها الأزرق الحارق والأحمر الحاني، وضمادات الجروح، وقطرات شافية للأذن والأنف والحنجرة، بل وللعين أيضا، ولصقات (جونسون وجونسون) المضمونة لتخفيف آلام المفاصل وعرق النسا، وما يتبعها من آلام روماتيزمية أخرى، وتنتهي بأقراص الأسبرين وحبوب (الكينين) ذات المذاق المر، والمؤملة أن تحقق نصرا مبينا في معركة بعوض الأنوفيليس Anopheles المرتقبة، وأنابيب وقوارير (كرازات) صغيرة تحتوي على أدوية تقاوم بأعجوبة السموم الناتجة عن لسع ولدغ ما هب ودب من حشرات وزواحف المكان القادم. فاستعدادات السفر هنا في أشدها .. أو لم يقل لقمان الحكيم لابنه في احدى مواعظه: «سافر بسيفك وقوسك وجميع سلاحك.. وإبرتك وخيوطك. وتزود معك الأدوية تنتفع بها، وتنفع به صحبك من المرضى والزمنى (أي المبتلين)»؟!

وهكذا تتحول صورة ذلك الزقاق الهادئ الى صور أخرى تدب فيها الحركة غير العادية، وتنبض فيها الحياة بالنشاط غير المعهود منذ انقضاء موسم الصيف الماضي.

وما أن يكتمل تحميل السيارة بالأمتعة حتى يبدأ الأطفال في الصعود والتكوم فوقها، أما رب الأسرة فإنه يتخذ له مكانا بالمقدمة الى جانب سائق السيارة.

وقبل أن تبدأ الرحلة المنتظرة تختلط الدموع الذوارف بعضها ببعض، فيما تتواصل العواطف الجياشة، من قبل الظاعنات المترحلات، وجاراتهن المودعات على حد سواء، فلا يستطيع المرء في تلك الحالة أن يفرق مطلقا بين المودعات (بكسر الدال) والمودعات (بفتحها)، فالكل في يوم الرحيل يبدو مترحلا راحلا، مما يجعل قول أبي الطيب المتنبي في تلك اللحظات العاطفية الحاسمة صعب التفسير والمنطق:

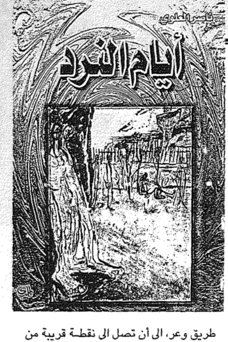
إذا ترحلت عن قوم وقد قدروا
ألا تفارقهم فالراحلون هم!

وبعد ذلك الوداع الحار تسير السيارة متثاقلة بأزقة المدينة، ناثرة وراءها هباء، تتخلله رائحة نادرة لبنزين محترق، يحسبه بعض المارة، نوعا جديدا من مستحضرات ماء الكولونيا الغربية الغريبة، التي كانت قد وصلت حديثا الى السوق، كيما تزاحم العطور الشرقية الطبيعية بآسها وورد ها وياسمينها ومسكها وعودها وصندلها، والتي طالما ضمخت جنبات الأزقة وواجهات الحوانيت المتراصة، عندما كان العطارون التقليديون يعرضونها على المارة جلوسا على قارعة طرقات سوق المدينة.

وبعد مرور تلك السيارة عبر بوابة بلدة (روي) التقليدية تصل الى بلدة (الوطية)، وهناك يوقفها سائقها الحصيف مقابل الجهة التي يهب منها الهواء، ولضمان وصول أكبر كمية من الهواء البارد الى أجزائها الداخلية فإن مساعده يشرع في فتح غطائها الأمامي، ثم يفتح غطاء خزان الماء (التانكي) الذي كان الماء قد بدأ يغلي بداخله. وبعد أن يتأكد من هبوط درجة حرارة ماكينة السيارة الى مستواها الطبيعي يبدأ في صب ماء بارد في الخزان كان قد اغترفه من فلج (الوطية) الدافق.

ثم تواصل السيارة سيرها الوئيد عبر طريق وعر، الى أن تصل الى نقطة قريبة من (السطوة) المعروفة حديثا بشاطيء القرم، فيوجهها سائقها صوب علامة طريق بدائية تم نصبها على مشارف الساحل لاشعار سائقي السيارات بخاصية الطريق الرملي القادم، وهناك يفكر السائق مليا في الرمال الهشة الممتدة أمامه التي سوف تمر عليها مركبته، إذ أن كثافتها قد تعرض سيارته للغوص فيها، لذا قبل الشروع في القيادة صوب الساحل يتخذ قرارا بوقف سيارته تماما، ويطلب من جميع الركاب النزول منها، فيما يقوم (المساعد) بإخراج كمية محددة من الهواء من إطاراتها.

ثم يغطي (المساعد) الرمال التي يعتقد أنها ستتسبب في عرقلة السيارة بصفائح معدنية ذات دوائر مجوفة. وبعد أن يستبصر طريقه الرملي ينطلق السائق بسيارته في اندفاع شديد. أما الركاب المهرولون خلف السيارة فحينما يدركون أن سرعتها آخذة في التباطؤ، أو أن عجلاتها بدأت تغور في الرمل، فإنهم يهبون في الحال لدفعها الى أن تصل الى الطريق الساحلي الصلب، مرددين كلاما مقفى وموزونا، نصفه الأول بلا فاصلة ولا واصلة ولا يعني شيئا، بينما نصفه الثاني يفيد على الأقل بأن الهواء الساخن الجاف (الغربي) يهب على مدينة مطرح، بينما الهواء الساخن الرطب (الكوس) يهب على مدينة مسقط.



أيام النرد .. السينما والشعر

في (أيام النرد). ديوانه الثاني، يمزج



مرثية وحش

النص : محمد بن سيف الرحبي
البطولة : سالم بهوان، عصام الزدجالي، سميرة الوهيبي، وليد الغداني،حنان العجمي، صالح العبري، شمسة الوهيبي، أحمد المقبالي ، خميس الرواحي، نبيلة البلوشي ، يوسف داداله، منى البلوشي.
تصميم الديكور : سميرة الحارثي
تنفيذ الديكور : أنور سونيا
م. تنفيذ الديكور : سيف المعولي
فني الصوت : خالد الزدجالي
الغناء : عزة
المخرج : عبد الكريم جواد

ناصر العلوي تقنيات السينما بالرؤية الشعرية، ليدشن لنفسه موقعا على خارطة التجربة الشعرية العمانية الحديثة.

سنجد القطع المفاجيء ، توزيع الاضاءة ، تقسيم المشاهد ، تحديد لقطات الكادر، وربما لن نجد النهايات السعيدة ، لكننا لن نجد في الوقت ذاته تلك (السكتة القصصية) التي تصيب جل قصائد النثر التي يقدمها المبدعون الآن.

ومثل كاتب سيناريو حاذق سيؤكد ناصر العلوي على نوعية المشاهد التي يقدمها ، ويعرض التفاصيل التي على المخرج أن يعني بها ليكتمل المشهد.. ومع تلك (الاضافات) و(التواترات) النصية، نتابع معا حركة الكاميرا الحروفية وهي تقطع هذا المشهد: (وجه ورق/ وجه فتاة/ ما كان لي أن أصمت/ كلمة في السطر / تفتت ولعي/ وكلمة هي الخلق/ في شرفة مستحيلة) ص٣٨ ولكن الشرفة المستحيلة هي التي ربما يتعذر على السينما أن تقدمها كما يقدمها الشعر :

(الستائر تهمس للقاطن/ في العتمة الضوء يفتح النافذة/ الضوء يقفل ما عداه/ الظل شمس أخرى/ كاد لونه أن يقع / في مرآة الليل) ص ٣٩. هكذا يصوغ ناصر العلوي بحرفية المصور، وبراعة كاتب السيناريو أركان المشهد ، لكنه يمنحه الطاقة الشعرية التي لا تكتفي بنسخ الواقع، إنما تؤدي الى شعرنته ليصبح الظل تلك الشمس الأخرى الواقع لونها ـ أو يكاد ـ في مرآة الليل. (تنبت المصادفات / في ركن الحديقة/ حيث مصباح غرفتي يخفت / في الضوء الذي بات بالأمس خارج ظله/ تمثال الطبيعة يناطح فتور الشمس/ حينما يدي باردة/ في أباريق الضوء/ في هذا الفجر/ العالق في الجسد/ مثل رطوبة الأسلحة/ واضحة كالفتنة / أمام النور/ المنبعث من عيون الأرق/ لا أسمع إلا دقات القلب/ ونحيب الحراس) ص ٧٨.

هكذا يقدم عائلتين من الألوان ، التي تمثل الضوء : مصباح/ الضوء / الشمس/ واضحة/ الفجر/ النور والأخرى التي تمثل العتمة : يخفت / ظله/ فتور / الأرق لكنه لا ينسى أن يقدم الموسيقى التصويرية ـ الشاعرية : دقات القلب / نحيب الحراس.

ولع الشاعر ناصر العلوي بالرؤية الأخرى للأشياء يجعله يعيد تسميتها بل ومنطقتها ، ليقدم لنا بكاميرا الشعر تلك الصورة ـ المتحركة ـ التي ستعيد ، بالتالي ، صياغة مفاهيمنا عنها:

(امرأة أخف وطأة/ من عبيرها/ تحكم نومي / تعيد نورا في ذاكرتي / وسعيرا/ وتظل أكبر من كونها / قرية مطلة على سكانها) ص ٤٣.

تبقى كلمة ـ لا أعتقد أن للشاعر يدا فيها ـ حول الأخطاء المطبعية الكثيرة التي حفل بها الديوان، وهو ما يمثل اعداد فيلم جديد تتعذر رؤيته لرداءة نسخة العرض، ولولا تصحيحات الشاعر ، لوجدت صعوبة في الاستمتاع بتلك النصوص. (توقف النور / برهة في الأعالي/ غبت / تذكرت الطريد الغائب/ كنت قصيا / مكشوفا كسطح البحر) ص ١٤.

مسرح الشباب : مرثية وحش الوهم

مخاض البدايات صعب لكنه برزخ العبور بالحلم إلى الحقيقة، هكذا كانت الخطوة الأولى لمسرح الشباب في مقره الجديد، بالمسرحية العمانية (مرثية وحش) ، وبعد شهور من الاعداد الفني للمسرح واجراء البروفات للمسرحية ترفع الستار ويعانق التجريب فضاء المسرح العماني.

منذ أيام شاهدت فيلم Sphere للممثلين داستن هوفمان وشارون ستون ، ورغم انتماء هذا الشريط الى سلسلة الخيال العلمي إلا أنه يعرض بشكل نفسي فكرة موجزها أن الخوف الذي يسيطر علينا مجرد وهم نصنعه نحن، واننا اذا تجاوزنا هذا الوهم فلن يعرف الخوف طريقه إلينا ، والمدهش أن تعالج المسرحية نفس الفكرة ولكن بنكهة عُمانية، لا تسبغها عليها اللغة فحسب ولكن عبر نمط الخرافة التي تهدد تطور مجتمعاتنا العربية. من هنا جاءت أهمية المعالجة السيميائية ، باستخدام الأقنعة وإشارات الجسد وعناصر الديكور الموجزة والاضاءة . ويدعونا تجهيز هذا المسرح الجديد، بتقنياته العصرية ، الى حلم بحجم الطموح ، بألا يكون هذا العرض سحابة صيف، وأن تتلوه عروض ، بل وربما مهرجان مسرحي على المستوى الخليجي أو العربي أو العالمي. إن احتفاء المسؤولين ورعايتهم لهذا النشاط الشاب يدفع المتحمسين العاملين في هذا المجال الى تكريس جهد أكبر للنهوض بتلك الحركة المسرحية، ومع دعم المهتمين ونشاط الفنانين وتواصل الجامعة والهيئة العامة لأنشطة الشباب، نعم يمكننا أن نحلم، فربما يتمخض هذا الحلم عن نهضة مسرحية عمانية تجتذب جمهورها الخاص، وتنمي ذائقتها المتخصصة.

إضاءات من الشعر العماني

اختيــــار :

هــلال الحجــري *

أبوالأحــول الدرمكي
(القرن الثامن عشر الميلادي)

١ - زمـن الصـبا

كم كنتُ فيه – ولا وهمـتُ – منادما
شمس الضحى في جنح ليل أليلِ
ومقبّلا قمـر الدّجى صبحـا ولا
والله قبـلي لم يكـن بمقبّـلِ!

٢ - أفديـه!

أنا أفدي مَنْ وجهه قمر والخصر منه يشكو كثيباً مهيلا!
زارني ليـلة بلا موعـد منـه ولا مرسـل إليـه رسـولا
بتُّ منه في جنّـة وهو يسقيني كأسا مزاجـها زنجبيـلا

٣ - حروف!

أحببتكم حين كانت قامتي أَلِفـا
فكيف أسلوكم مذ صرتُ كالدالِ
ما لام في حبكم شين الطباع سوى
فـاءوا بكاف وصادوا نون إهمالِ
عساكر اللوم لم تخلع إمام هوى
قلـب على داره قـاضي الوفا والِ
بذلتُ في الحب روحي وهي غالية
فيكم ، ويبذل غالي النفس للغالي!

٤ - رثاء الشباب

كم ذا إخالك والهوى لك تُوس [١]
والشـيب غالك والأذى والبوس
أصبحتَ في حال لديه ، عاجزٌ
لك أن يعـود مليحـةً إبليسُ
إن النسـاء قلوبهـن حـدائد
ولها شـباب المرء مغناطيسُ!

٥ - يا ليل

أيـا دجى مـا أطـولكْ   قصّـر ربي أجـلكْ
ويـا صبـاح كـم له   في بطـنه قـد أدخلك
مـالي لا أراك هـل   هلكـت في من قـد هلك
ويـا رداء الهـم طـال   مـا عـلـيّ سـد لك
لو أن غسّـال الصبـاح   - باقيـا - لغسـلك
بـل لو بـدا حبّي لأنضاك   بلـى وأنضـلك

٦ - زائرة

زارتك في يوم أراك صـدوعه
زهـو الحبيـب وزهـرة الأعياد
يحيى قتيـلَ البـاه روحُ دلالها
وينبـه الغـرمولَ [٢] بعد رقاد
مازلت منها في ابتهـاج معرّس
والحاسـدون لفي شجا ميلاد
زارت نهارا، وهو نمّ فاضـح
إن الـوداد أدل مـن قـــواد!
لا تعذلن أخا الهوى في سـعيه
فمصير جسمي حيث صار فؤادي!

٧ - لولا ..

ولربما كان الغـلام مفـرّكا [٣]
إذ كـان فيـه عِـنّة لا تنكـر!

* كاتب من سلطنة عمان.

لولا الوقاع لما وقعن من الدّمى
مهج بنا في نـار حب تسعر!

ولما سكنّ الى الرجال كواعب
أتراب ، فيهنّ الجمــال مصوّر!

ولما شفعن جمـــالهنّ بزينة
وأعــان طيّب نشرهنّ تعطر!

٨ - الى صديق

للناس أحباب ولي ، لكنني
قلّلـت عدّاً في الحســاب وكثّروا

والكل مقتصر على محبوبه
لكنني طوّلـت لما قصّروا

فاخترت حبـك دون كل موحّد
فهـوى سـواك بخاطري لا يخطر

أنا إصبع من كفّ يمتنـك التي
قد أصبحـت إحدى قواها الخنصر

صغرتْ لتأخذ من حليّك حظّها
إن الحليّ بهـا يخص الأصغر!

٩ - ناقة

لا تميط الهمـوم عنّي إلا
بنت فحل من الجمـال كريم

إن جرت فوق فدفد (٤) أو فلاة
سـملقٍ خلتـها كريم عقيم

أو جرت بي مغرّباخلتُ تنحو
جهـة الشـرق نيّراتُ النجوم

لم تزل تمسح الفـلا بيديها
مسـح ذي رأفـة لرأس يتيم!

١٠ - أيام الشباب

أيام قرطاس المشـيب مسوّد
لـمّـا أراق به الشباب مداده

لو كان قوّاد الشباب مساعدا
ألفيـت كل مليحـة منقـاده

كم وصل محروس طلبتُ فلم يخف
حرّاســه أبـدا ولا حسـاده

أمسى له حجري الفراش وساعدي
مني إذا رام الرقـاد وساده!

١١ - وعيد الأحباب

إن لم تجودوا بوصل عن رضى فلقد
يأتي بكم ـ لو كرهتم ـ عندي الحلم!

١٢ - تشخيص

رشأ يرينا من وراء سجونه
كالشـمس قبـل طلوعها بقليل

سهل الشمائل لم أزل من ريقه
ثمـلا ، ويغبطني برشف شمول

والورد في وجناته غضّ وما
يجتنى بغير العض والتقبيـل!

أدعو فيهوى أن يخفّ ، وممكن
لـو كـان منه الردف غير ثقيل!

١٣ - هجـاء

عجـابي عن فتى زمن زنيم
حليف زنـا لـه أمـر عجـاب

حليـلته رضي للخـل منها
هي استلقا، ومنـه هو انكباب

يقاسمها الخنا صبـحا وليلا
وبينهـمـا حـلاها والثيـاب

لهـم بيت بـلا إذن مبـاح
ولم يغـلق عليـهم فيه بـاب!

١٤ - شخص ما!

قد طال ما خضع الرؤوسَ وطالما
أعطي على خضع الرؤوس فلوسا!

١٥ - بخيـل

طلبتُ منه مساويكا فشح بها
كأنها هي كـانت من أصـابعه!

١٦ - تواجد !

قلبي تذكر من أهـوى، وكنت على
بيت من الخوص، والنيران تأكله

فما برحتُ به والنـار تلسـع لي
وجهي ، وظـني به أني أقبّله!

١٧ - اقتناص فاشل!

تفرّست في علم الحـواليم قاصدا
لأجعلـها للطيـف منك شباكي

فكم صرت أقرا عند نومي ، ولم يزل
فـراشي يا بلقيـس وهو سباك!

١٨ - وثن!

وموردّ الوجنات سـنّ لي الجـفا
منه ، فأحـرم مقلتي طيب الوسنْ

شاكي السلاح ، فكم بسيف لحاظه
ضرب الحشـا، وبرمح قامته طعن

جُن الحليم به ، وقد سفرت ذُكا (٥)
من وجهه ، والفرع منه الليل جن

صنم عليه الخلق أثنـوا كلهم
لولا التقى لعبدتُ ذلكم الوثن!

سعيد بن خلفان الخليلي
(١٨١٥م - ١٨٧٠م)

١ - أمنيـةٍ

ومن لي بسيف يقطـع الهـامَ والطلى
ويفـري من الأعداء كل وريدِ

ولو عارض الشُّـمَّ الجبـال بضربة
لنا خت على طـود أشمَّ فقيدِ

فيا غارة الله اغضبي.. وخيوله اركبي
ومواضـيه انعـمي بـورود !

٢ - عصر ما...

فكم فيه مظـلوم إذا مدّ طـرفه
تشكّى ، وأبواب السـماء تقعقع

وأرملة حنت بفـرط بكائها
لقلـة حـاميها الى الله تضـرع

كأن اليتامى والمسـاكين جيفة
للحـاهـا تلك النوابح تسـفع (٦)

تكاد بقاع الأرض تشكو من الأذى
لو استنطقت كادت بذلك تصدع

٣ - اختفـاء !

سـأرحل عنهم أجمعين الى الذي
به لذلي ذلّي وعـزّي تهجـما

عسى أنني أدعى دعيـا ببـابه
إذا لم أكن باسـم الخديم موسّما

وإلا فإنْ أدعى به متطـفلا
فقدري بهـذا الاسم يخترق السما

وإنْ أدعَ لاشـيئا هنـاك فإنني
بذاك لقد أصبحتُ في الناس مغرما!

٤ - فلسفة صوفية

أراني كلَّ الكـون فيّ بأسره
فكنتُ جميعَ الكائنات أراني

وأُسمع قلبي من عجائب بنيتي
تسابيحَ كل الكائنات دوانِ

فكانت شَمولي من شمائل جمعها
وكان شُمولي للشَّمول دِناني

فلم أدنِ غيري إذ دنوتُ وقد غدتْ
اليّ جميعُ الكائنات دوانِ

وتشهد لي أني حقيقتُها، كما
شهدتُ لها فيّ اجتماع قراني

وما كنتُ إياها ومازلتُ غيرَها
ولم أرها مجموعةً بمكان

نشرتُ عبـاراتي بطيّ إشـارتي
لأظهـر بالتحصـين كل حصاني

فواكـه معنى، لا معـاني فواكـهٍ
لذائذ لم تُبسـط بسيطَ خِوان (٧)

٥ - عبـادات!

وأشرب في شـهر الصيام تعمـدا
نهـارا بأوطـاني ولستُ بجان!

وقد صمـتُ أعيادي ولبيتُ محرما
بحجي ، وشهر الحج لي رمضاني!

وكعبة وجهي حيث وجهت وجهتي
ففي كل حـــال حولها جولاني!

أبو عمرو الخليلي
(؟ - ١٩١٤)

١ - فخـــر

لعمـرك إني لا أبـالي بحـاسـدي
ولو كثروا ، ما هـم لدي كواحد!

فلا ظفـــرتْ مني الأعادي بعورة
وإني على عوراتهـــم خير شاهد!

وكيـف أعـادي من إذا أزددت رفعة
يمـوت ويأتي كـل يـوم بزائد

رمته قسيُّ المجـد عني بأسـهم
أصابت مراميها ولستُ بقاصد!

ألا مُتْ ، فقد صـادفتَ مني ماجدا
وهل قتل الحسّادَ مثلُ الأماجد؟!

٢ - لا للحب!

زجرتُ شـــبابي والشـبيبة تُزجر
ووقّـرت شيبي، والمشيب يُوقّر

سـواي بنـيران الغـرام معـذب
وغيري بأذيـــال الصِّبى متعثر

على أنني لم أرضَ بالشـــمس خلة
صبيا ، فكيف الآن والفَوْد مقمر؟!

أمثلي يعطي الغانيـــات زمامـه
وهل صاد ليثَ الغاب قبلي جؤذر؟!

٣ - إلى ميّـــه

لعمـرك، لو شـــئتِ أن نلتـقي
ركبتُ على الفـــرس الأبلـــقِ

وجبـتُ الفيـــافي مجهـــولة
وطـرف الدجـنّة[٨] كالمُطْـرق

ترى النجـمَ حـيرانَ في سيره
يصـّـوب عينـيه كالمحـــنَق

إليـكِ خـرقتُ صـفوف العدا
ولم أخـش من صـــارم أزرق

الى كـل مَشْـــبعة[٩] مغــربي
ومـن كل ملحـــمة مشـرقي!

ولو أن غـــيري سـعى لم يصـل
ولـو أن غـــيرك لم أشــتق!

٤ - كم وكم ..

كـم تمتعنـا بـوصـل الغيـد، والعيـــش الرغـيد
كـم شققنـا مـــن رداء ونـــقاب لخـــرود
كـم أمطنـا مـن لثـام وضممـــنا مـن قـدود
كـم رشفنـا مـن ثغـور ولمســـنا مـن نهـود
كـم طلبـــنا غـور خصر فاختفـــى بين النجـود!
كم عـلى الحـب وردنـا نجـــتني ورد الخـدود
كـم شربنـا مـن مُـدامٍ رشيـبَ مـن ريـق البرود
طوقتـــني ســـاعديها يـا لـه طوقـــا بجيـدي
ولهـــا مـنـي نطـــاق ووشـــاح مـن زنـودي
يـــا رعـى الله زمـــانا مـرّ كـالظبي الطـــريد!

٥ - الحبيب

كم وكم بادرتُ أسعى نحوه
ولخيل القوم حول الدار ضَبْحُ

لم ترعني بيضـهم أمثـــالَ ما
راعني من بيضـــهم سَيفٌ ورمح!

فلأمر ما ســـباني ذا الرشا
آه .. هل يعقب هذا الحربَ صُلح؟!

ليته يرضى ومـن لي بالرضـــا
يا لدهـــرٍ .. أي يـوم فيك سمح؟

أيها المتلف جسـمي بالهـوى
كل عضـــو فيــه من وجدك برح

أبقِ قـلبي لا يمـزقْه الجـوى
إن ما بين ضلـــوعي لك صـرح

ذهبتْ نفسي عـليه حسـرة
وقليـــل حسـرة فيـه وذبح!

٦ - وهـــم

أتعبتُ نفسي في لعل وفي عسى
وجميـع أفـراس الأمـــاني ضُلَّعُ!

٧ - وعيـــد

هدمتُ الذي شادته أهلي وشدتُه
من المجد .. إن لم يشبع الذيبُ والنسر!

٨ - الى الحبيب الصدود

يا سيدي رفقا، فهذي مهجتي
وبحسب عبدك أن يموت فيعذرا

كن كيف شئتَ .. فقد ظفرتَ بصابر
لولاك ما لبس الخلاعة وانبرى!

عبدالرحمن الريامي
(؟ - ١٩٥٤)

١ - تغابي الغبي!

وأعجب ما لاقيتُ في الدهر كله
تغابي غبي ليس يدري حقائقي

يُريني بدر التم في غسق الدجى
وكنتُ أرى نجم السما في المشارق

ولا عجب، فالطفل إن نظر السما
يظن بساطا فيه نقطُ زنابق!

٢ - صمود الشــاعر

يا دهر أغلظتَ جـدا في معاندتي
قعـدتَ بي عن نهوض في الملمات

صبرا لشنشـنة الأيام ما بقيـتْ
حـريتي أنفتْ فعـل الدنيات

هل من معين على الآداب يسعدني
إذ لم يكن لي مال في اتجاهاتي

٣ - عــزيـز

قد كنتُ أغبطه الحيــاة سَريرة
واليوم أغبـطه الممـاتَ علانية!

جاورتُ حُسادي وجـاور ربه
شـتان بين جـواره وجواريه

٤ - عــزاء

إنا خُلقنــا للتجـلد والأسى
لولاهمــا لم تبـقَ منا باقيـة!

٥ - أهل الدنيــا

فهم الكلابُ بجيفة يتناشها [١٠]
هـذا، وذاك يجـرها ، أو يجذب!

٦ - نحن ... !

معرك الحرب قد أخذناه مغنى

فيه نلهــو بمدفـع يتغــنى

وحســام على الرؤوس تثنى

فإذا كنت تجهـل الشــأن منا

فسل السيف أوســل الاقلاما

٧ - مداخلة عروضية !

وأنفاسنا قد قُطّعت من حياتنا
عروضَ قوافٍ وهي من أفظع الشعر!

٨ - انتصار للشيب

أين ريعان الصبــا لمّا أتى
رائع الشـــيب ينادي بالبدارْ

ظِلّــةٌ ولّتْ، فلا تحفلْ بها
وضح الحــق وقد شط المزارْ

عن نوار صــاح شغل شاغل
من يكن فكــر في معنى «نوار»

بومـة قد عشّـشت في هامتي
بعد غربيب بهـا حل وطـــار

أقبل الشــيب بنـور زاهــر
وشبــاب قد تولى باعتكـار

٩ - إعفــاء !

لئن غاب فضلي عن غبي فعاذر
كما غاب نور الشمس عن معدَم البصرْ

كذلك نصل السيف بالغمد ستره
وخير جواد بالقتام [١١] قد استتر!

١٠ - أنـــا ....!

إذا ما تلتوي الآراء يوما
فرأيي كـان أمضى مــن حســام

قناتي لا تلين ، وكل هول
أراه مثــل أضغـــاث المنام!

١١ - متنبية !

فإن يزدري شعري أناسٌ تحاسدٍ
فلا عجبٌ شعري بأفهامهم يزري

إذا قرأوا «والليل» عند انتقاده
تقوم معـــاني الشعر تقرأ «والفجر»

إذا قلتُ لم أترك مقالا لقائل
وإن صـلتُ لم أترك مقاما لذي فخر

وما الشعر إلا إن يكن يسكر النهي
وإن قيـل يوما عد ضربا من السحر

١٢ - الى حمامـــة ..

دعي دعوى الصبابة في حنين
فتصديق الهوى سفح السواجمْ

خلوتِ من الهوى إذ نمتِ ليلا
وذو الأشواق طولَ الليل قائمْ

إذا أعجمتِ بالكافات صوتا
لصبٍّ ، أعربتْ منه اللوازمْ

١٣ - قهوة

كـدم الغـــزال بـدتْ لنا   وشـذى هي المســك الفتيقْ

مـــن ظـــل في حـــانـــاتها   تالله ما ضل الطريق

لـو للمجـــوس تـلألأتْ   لم يعبـدوا لهـب الحريق!

١٤ - حلــوى

ما المن ؟ ما السلوى؟ إذا ما ذقتَها
مـا قـلـتَ إلا من طعوم جنـــان

قامتْ محاسنُها تنادي جهرة
هـذي الفريـدة ، هل لهـا من ثـانٍ

تخبرك عن «رضوى» بريح الورد من
نفحاتها ، أو عن شذى «رضوان»

ما عيبها إلا الكرام تحبها
ولها البخيل يؤوب بالشنآن (١٢)!

١٥ - صفات الشاعر

وأصفح عمّن كان مثلي كرامة
فمن جاءني مستعتبا ، غير خائب

ومن كان دوني لا أجازيه ذنبه
متى نقر البازي صريرُ الجنادب!

وما كنتُ أرضى الذئب صيدا ، فهل ترى
أكن راضيا يوما بصيد الثعالب!

وما كل رعد أستشيم بروقَه
ولا كل داعٍ قلت لبيك صاحبي!

١٦ - الحبيب

إن قيل غصنٌ ، قلتُ معنى قده
أو قيل ظبي ، قلتُ بعض شؤونه

أو قيل بدرٌ، قلتُ بعض صفاته
أو قيل سحرٌ، قلتُ فعل عيونه

أو قيل روضٌ ، قلتُ نقطة خده
قسما به وبقافه وبنونه!

يحمي لورد الخد نرجس لحظه
هيهات يجني الوردَ من نسرينه

إن ضلّ عقلي في ليالي شعرهِ
فقد اهتدى من فجر صبح جبينه

١٧ - قوم وجيادهم

خلقتْ تحتهم ، فكانوا عليها
مثل نبت الربا ، عليها قيامُ

يسمع الصمُّ نقعها حين تجري
ويواري الأبصارَ منها قتامُ

تشتكي خلفها الرياح عياء
حين كلّتْ وفات عنها الزحام

١٨ - صور وصفية للخيل

عَرَقُ الخيول الصافنات اذا جرى
قل أين مــاء الورد من عرق البدن!

ولكم بها من جائل في بطنها
لـمّا جرت عدما ، وبالصدر احتضن

ولكم بها من قائم في سرجها
تعدو ، فهـل هي دوحة وهو الفنن!

ولكم بها من فارس متفرس
فكأنه في سرجها اتخذ الوطن

١٩ - مناضلون

يرون ارتشاف الموت أفضل مشرب
لعلمهم : كأس الحياة مرير
تراهم سكارى في الهياج كأنهم
ندامى، وما غير الدماء، خمور

٢٠ - عُمان

أغار عليها من صديق محبّب
فما لبغيض، والمحبُ غيورُ
أغار عليها أن يرى البدر وجهها
فيغريه من وجه الحبيبة نور
فكيف بقرد أو بدب مشوه
يدب عليها تارة ويدور!

٢١ - الى مناضل ...

كافحتَ فرسان العدا بكتايب
منها المنايا والمنى تتولد
فقضى حسامك فرضه لك طايعا
من حيث يركع في الرؤوس ويسجد!

٢٢ - حياة الشاعر

دهر مُمضّ[١٣] ، وبلى مثقلُ
وعاش طولَ العمر في فقرهِ
ناصبني الدهر بغاراته
حتى متى أسلم من كرّهِ
قابلتُه بالعزم إذ كادني
والصبرِ ، فاخضوضع من أمره
فهل ترى دهري شكاني الى
صرف القضا، إذ عيل من صبره؟!
يا دهر مهلا، واتئد إنني
استعذبت حلو العيش من مره

٢٣ - الحبيب

أفديه من ناشط الأجفان في تلفي
في حالة الوصل أرضاه وإن هجرا
ما لاح بارق ثغر من تبسّمه
إلا وأرعد قلبي منه وانفطرا
مورّد الخد إلا أنه قمر
به تكامل سعدي حينم سفرا
شمس من الحسن إلا أنه بشر
وآية السحر، فيه ضلّت الشعرا

الهوامش :

١ - التوس : الأصل والسجية ، يقال «الكرم من توسه وسوسه» أي من خليقته.
٢ - الغرمول : الذكر الرخو.
٣ - المفرك : *الرجل الذي تبغضه النساء.*
٤ - الفدفد : الأرض الخالية، والسملق هي القاع الصفصف وهذه من صفات الصحراء.
٥ - ذكاء : هي الشمس.
٦ - تسفع : سفع الطائر ضريبته أي لطمها بجناحيه وهي من صفات الشراسة في القتل.
٧ - الخوان : ما يؤكل عليه الطعام .
٨ - الدجنة : الظلمة.
٩ - المسبعة : كثيرة السباع.
١٠ - ينتاشها : يتناولها.
١١ - القتام : الغبار.
١٢ - الشنآن : البغض.
١٣ - ممض : محزن

* أبو الأحوال الدرمكي : سالم بن محمد الدرمكي فقيه وشاعر من إزكي، عاش في القرن الثالث عشر الهجري أي الثامن عشر الميلادي ، معاصرا للسيد حمد بن سعيد بن الامام أحمد بن سعيد.
ليس له ديوان مطبوع ، وقد اخترنا له هذه الاضاءات من مخطوطة بمكتبة السيد محمد بن أحمد البوسعيدي ، عنوانها «بعض من ديوان الشيخ سالم بن محمد الدرمكي» وناسخها سالم بن سعيد الغاوي.

* سعيد بن خلفان الخليلي: عالم محقق وشاعر نشأ في بوشر، ثم انتقل الى سمائل مناصرا للامام عزان بن قيس
ليس له ديوان مطبوع ولكنا اعتمدنا على مخطوطة مصورة بالمكتبة الرئيسية بجامعة السلطان قابوس ، تكاد تشمل جميع أشعاره، وناسخها محمد بن أحمد بن عبدالله الكندي.
ويتضح من شعره بأنه من أصدق من يمثلون الصوفية بمعناها الفلسفي في عُمان الى جانب أبي مسلم البهلاني.

* أبو عمرو الخليلي : عبدالله بن سعيد الخليلي ابن المترجم له سابقا ، ذكر الشيبة في «نهضة الأعيان» بأن له ديوانا ضخما في الحماسة والفخر والنسيب، إلا أن أبنه الامام محمد بن عبدالله الخليلي مزقه!
وقد اخترنا له هذه النماذج من كتابي «نهضة الأعيان» للشيبة، و«شقائق النعمان» للخصيبي، وتبدو من شعره الرومانسية الشفافة.

* عبدالرحمن الريامي : عبدالرحمن بن ناصر الريامي، من شعراء المهجر الافريقي ، عاصر أبا مسلم البهلاني ، ويفصح ديوانه عن تأثره به مضمونا وشكلا، بيد أنه يتميز ايقاعيا ببحور سهلة ومجزوءة .
ديوانه مازال مخطوطة ، اطلعنا عليها بمكتبة السيد محمد بن أحمد البوسعيدي ، ويبدو أنه من نسخ الشاعر نفسه.

الاشـراف الفني :

أشـــرف أبواليزيـد

NIZWA A CULTURAL QUARTERLY IN ARABIC

EDITOR - IN - CHIEF : SAIF AL RAHBI

PUBLISHERS: OMAN ESTABLISHMENT FOR PRESS, NEWS, PUBLICATION AND ADVERTISING
P.O.BOX 855, POSTAL Code NO. 117. ALwady ALkabeer. Sultanate of Oman
TEL.: 601608 / 692247, FAX: (00968) 694254

طبعت بمطابع مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والاعلان ص.ب: ٣٠٠٢ الرمز البريدي ١١٢ سلطنة عمان
الاعلانات : مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والاعلان
البدالـة : ٧٠٠ ٧٩٢٧٠٠ ـ فاكس : ٧٠٣٦٠٨ ، تلكس : ON. OMANEA ٣٧٥٨ ص.ب : ٣٣٠٣ روي ـ الرمزالبريدي : ١١٢

إشـــارات :

* **المواد المرسلة للمجلة لا ترسل الى أية جهة أخرى للنشر وإلا سنوقف ـ آسفين ـ التعامل مع أصحابها.**
* المواد المرسلة تكتب بخط واضح أو تطبع بالآلة الكاتبة.
* ترتيب المواد في سياقها المقروء في المجلة على هذا الحال أو غيره خاضع لضرورات فنية وإخراجية.
* نعتذر لعدم الرد على الرسائل الواردة من قبل أصدقائنا الكتاب والفنانين حاليا على الأقل.
* المواد التي ترد للمجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر، وأحيانا تخضع لمقياس زمني طويل نسبيا بسبب فصلية الاصدار.



▲ عدسة المصور: عبدالرحمن الهنائي، سلطنة عمان.

الغلاف الأخير بعدسة المصور: خميس المحاربي، سلطنة عمان. ◄

روبـرت إي. دارلي دوران، حسـن شهـاب، عبـدالملك الهنـائي، محمــد لطفـي اليوسفي، نجاح سفر، محمد حـافظ دياب، عبدالصمـد بلكبير، ابراهيم علي، يـوسف سامي اليوسف، حلمي سالم، محمـد معتصـم، نجـم والي، خالد الكندي، عبدالواحد بن ياسر، محمـد مظلوم، محمـد الصـالحي، أسعـد عرابي، فـاروق بسيـوني، تهامـة الجنـدي، سركون بـولـص، حسين الموزاني، أديب كمال الديـن، أمال موسى، فـوزية السنـدي، مـرح البقـاعي، ابـراهيـم الحجـري، نبيـل سبيع، صلاح بوسريف، عبيد نصر الدين، فؤاد قادي، ميلاد زكريا يوسـف، حسان عزت، محمود قرني، جواد الحطاب، عياش يحيـاوي، محمـد خضير، حميـد زيـد، حياة جاسـم محمد ، جمال الـدين طـالب، حكيم ميلـود، لـؤي حمزة عباس، بهيجة حسين، زياد بركات، مجدي حسنين، يحيى بن سلام المنذري، بدر الشيدي، لؤي عبدالإله، محمد أحمد عثمان، هـديـة حسين، زوينة خلفان، أحمد المشيخي، أحمد درويش، فخري صالح، محمد جدير، صباح الخراط زويـن، عزازي علي عـزازي، عبـداللطيف البـازي، غاليـة خوجة، حسن حـامد، المهدي أخريـف، ليانـة بدر، الطيـب تـزيني، عبـدالحكيم حيـدر، رشيـدة الشـارني، شريفـة اليحيائي، هلال الحجري.



نزوى

NIZWA

مجلـة فصليـة ثقافيـة